В. Д. Носов

"Ключ" к Гоголю



САМИЗДАТ

«КЛЮЧ» К ГОГОЛЮ

V. D. Nosov

«A KEY» TO GOGOL

An Experiment in Creative Reading

With an Introduction by Boris Filipoff

Overseas Publications Interchange Ltd
London 1985

В. Д. Носов

«КЛЮЧ» К ГОГОЛЮ

Опыт художественного чтения

Вступительная статья Бориса Филиппова

Overseas Publications Interchange Ltd
London 1985

V. D. Nosov: «A KEY» TO GOGOL.
An Experiment in Creative Reading.
With an Introduction by Boris Filipoff

First Russian edition published in 1985
by Overseas Publications Interchange Ltd
8, Queen Anne's Gardens, London W4 1TU, England

ISBN 0-903868-87-3

Cover design by Andrzej Krauze

Printed in West Germany by Polyglott-Druck GmbH

ВОКРУГ ГОГОЛЯ

Вереница цитат и размышлений

"Трагические... прозрения... Гоголя остались: будущим русским поколениям придется возвращаться к ним; их конем не объехать. Будущим русским поколениям надлежит глубоко задуматься и проникнуть в источник их художественного волнения, переходящего часто в безумную тревогу". Так писал летом 1918 г. Александр Блок[1]. Эти слова невольно вспомнились при чтении увлеченно и во многом весьма убедительно написанной работы В. Д. Носова " 'Ключ' к Гоголю. Опыт художественного чтения" (Самиздат). Книга эта – апология Гоголя как религиозного мыслителя: не Гоголя – "обличителя", "сатирика", а Гоголя в его религиозном опыте и Гоголя проповедника. И, вместе с тем, Гоголя как явления в русской литературе целокупного, отнюдь не двоящегося на творца "Ревизора" и первого тома "Мертвых душ", с одной стороны, и второго тома тех же "Мертвых душ" и, главное, "Выбранных мест из пере-

писки с друзьями", с другой. Так было принято рассматривать Гоголя со времен Белинского и иной раз – до наших дней (кое в чем тут, как ни странно, созвучен воистину неистовому Виссариону и Терц-Синявский)[2]. Ведь в свое время не только Белинский, но и умный Тургенев радовался травле Гоголя после выхода "Выбранных мест": "...из писем Гоголя мы знаем, какой неизлечимой травмой залегло в его сердце полное фиаско его 'Переписки' – это фиаско, в котором нельзя не приветствовать одно из немногих утешительных проявлений тогдашнего общественного мнения"[3]. Даже в общем далекий от тогдашней "передовой" мысли Гончаров, всемерно восхваляя Гоголя, подчеркивал, что его, Гоголя, "творческий дух" – "весь перешедший в отрицание"[4], то есть принимал его именно как сатирика, и только. А Белинский в письме к Тургеневу злорадствовал: "Гоголь сильно покаран общественным мнением и разруган во всех журналах: даже друзья его, московские славянофилы – и те отступились, если не от него, то от гнусной его книги"[5].

И действительно: если К. С. Аксаков, восхваляя "Мертвые души", приравнивал их к эпической поэзии Гомера, то отец, С. Т. Аксаков, восторженный почитатель Гоголя, "Переписку" воспринял с кислым недоумением. В новом направлении творчества своего любимца он винил во многом гоголевские "дружеские связи с женщинами, большей частью высшего круга. Они сейчас сделали из него нечто вроде духовника своего, вскружили ему голову восторженными похвалами и уверениями, что его письма и советы или поддерживают, или возвращают их на путь добродетели"[6]. И С. Т. Аксаков вскользь не без обиды и огорчения отмечает: "Очевидно, что мысль наставлять, поучать других уже существовала (в 1843 г.) в голове Гоголя"; "Гоголь, погруженный беспрестанно в нравственные размышления, начинал думать, что он может и должен поучать других"[7]. И приводя письма Гоголя в своей книге, С. Т. Аксаков все же, думается, морщился от самого тона поучений своего любимца, когда читал, скажем, в письме 4 июня 1842 г.: "Крепки и сильны будьте душой! Ибо крепость и сила

почиет в душе пишущего эти строки, а между любящими душами все передается и сообщается от одной к другому, и потому сила отделится от меня, несомненно, в вашу душу"[8].

И, если мы перелистаем переписку Гоголя, особенно начиная с 1841 года, сколько превыспренне выраженной, пусть искренней и глубокой, но и навязчивой проповеди (и проповеднической гордыни) найдем в этих письмах – уже не будем говорить о "Выбранных местах из переписки с друзьями"! Вот, скажем, из письма к В. А. Жуковскому, 26 июня (нов. ст.) 1842 г.: "Чище горнего снега и светлей небес должна быть душа моя, и тогда только я приду в силы начать подвиги и великое поприще, тогда только разрешится загадка моего существования. Вот все, что могу сказать вам! и вместе с тем силою стремлений моих, силою слез, силою душевной жажды быть достойну того благословляю вас. Благословение это не бессильно, и потому с верой примите его"[9].

Эта превыспренняя патетика, в которую облечены духовно нравственные писания Гоголя, пусть и преисполненные глубокой верой и искренними переживаниями, отталкивала, в частности, от "Выбранных мест из переписки с друзьями" не только Достоевского конца 50-х гг.[10], но и Достоевского последних лет его жизни. Так, в письме к И. С. Аксакову, 4 ноября 1880 г., он писал: "Заволакиваться в облака величия (тон Гоголя, например, в 'Переписке с друзьями') – есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем"[11].

Одним из первых на защиту Гоголя "Переписки с друзьями", Гоголя – религиозно-нравственного мыслителя стал Аполлон Григорьев. Он всячески доказывает, что в "Выбранных местах из переписки с друзьями" "поэт даже не думал *изменять* своей прежней деятельности, что последняя книга его только поясняет эту же самую деятельность... Замечательно само предисловие к этой странной переписке. Человек, стоящий во главе современной русской литературы, начинает прямо тем, что издаваемой им перепиской

он хочет искупить бесполезность всего, доселе им написанного; не есть ли это смиренное сознание, просто сознание сил собственных, сил гения, который все, доселе созданное, сбрасывает, как ветхую оболочку?"[12] Эту исповедально кризисную сторону творчества Гоголя затрагивает и прот. В. В. Зеньковский спустя столетие после А. А. Григорьева: "Гоголь... впервые в истории русской мысли подходит к вопросу об эстетическом аморализме, с чрезвычайной остротой ставит тему о расхождении эстетической и моральной жизни в человеке. В Гоголе начинается уже *разложение* идеологии эстетического гуманизма, впервые вскрывается проблематика эстетической сферы. По складу натуры своей, Гоголь был чрезвычайно склонен к морализму, несколько отвлеченному и ригористическому, для него самого почти навязчивому и суровому"[13]. *Целокупность,* а не художественно-творческая раздвоенность Гоголя неоднократно подчеркивается в статьях А. Григорьева. Проповедник — и художник, сатирик — и лирический поэт, — Гоголь един и целен в своих произведениях: "Творец Акакия Акакиевича есть вместе и творец Аннунциаты", — отмечает он в статье "Русская литература в 1851 году"[14]. А в 1859 г. говорит, что "мы слышим тоску по идеалу в созданиях Гоголя, все равно, с кем ни знакомит он нас, с Тарасом ли Бульбой или с Маниловым, с Акакием ли Акакиевичем или с ослепляющей, как молния, красотой Аннунциаты"[15].

Вслед за Аполлоном Григорьевым Гоголя-мыслителя, Гоголя "Переписки" воспевает Александр Блок. Как и Григорьев, он приемлет в последней книге Гоголя *вечное,* отбрасывая обветшавшее и случайное. Весной 1918 г. Блок не побоялся в публичной лекции взять "под защиту" эту книгу, мало читавшуюся", "потому что она была официально рекомендована, взята под защиту самодержавия": "гоголевская книга, — говорил Блок, — написана 'в миноре'; ее диктовали соблазны православия, болезнь, страх смерти, — да, все это так; но еще ее диктовал *гений Гоголя,* та неузнанная доселе и громадная часть ее, которая перелетела через десятилетия и долетела до нас. Мы опять стоим перед

этой книгой: *она скоро пойдет в жизнь и дело.* В 'Переписке' – две неравных части: одна – малая, 'минорная': самодержавие, болезнь; другая – громадная: правда, человек, восторг, Россия. Белинский заметил только болезнь; Белинского услышали и ему поверили 'все'. Но среди этих 'всех' не было одного: молодой Аполлон Григорьев сразу понял, какие 'страшные духовные интересы' составляют содержание этой книги"[16]. "Надо переоценить многое, – писал Блок в декабре 1919 года ("О списке русских авторов"), – прежде всего – 'Переписку с друзьями' Гоголя, вырвав из нее временное и свято сохранив вечное"[17].

К Гоголю Блок обращался и раньше многократно. В дневнике, 17 февраля 1913 г., он, как и очень часто в его писаниях, издевался над ненавистным ему Белинским: "*Сатира.* Такой не бывает. Это – Белинские обосрали это слово. До этого обосрали, что после них художники вплоть до меня способны обманываться, думая о 'бичевании нравов'. Чтобы изобразить человека, надо *полюбить* его – узнать. ... Гоголь любил Хлестакова и Чичикова – особенно Чичикова. Пришли Белинские и сказали, что Грибоедов и Гоголь 'осмеяли'. Отсюда – начало порчи русского сознания – языка, подлинной морали, религиозного сознания, понятия об искусстве, вплоть до *мелочи* – убийства вкуса"[18].

Еще в октябре 1906 г., в статье "Безвременье", Блок видел в Гоголе и Лермонтове высочайших предтеч-спутников Достоевского, страшных, глубоко таинственных, почти недовоплощенных, вернее, зовущих в ничто. Скорее тут для Блока виделась религия мэона – небытия или псевдобытия. "Передо мною, – писал он, – вырастают два демона, ведущие под руки третьего – слепого и могучего, пребывающего под страхом вечной пытки. Это – Лермонтов, Гоголь и Достоевский". У Лермонтова "в сцеплении слов и видений ничего уже не различить – все заколдовано... ...Другой колдун также не воплощал ничего. Гоголь"[19]. "Непобедимой внутренней тревогой заражает этот единственный в своем роде человек: угрюмый, востроносый, с пронзительными

глазама, больной и мнительный. Источник этой тревоги — творческая мука, которою была вся жизнь Гоголя. Отрекшийся от прелести мира и от женской любви, человек этот сам, как женщина, носил под сердцем плод: существо, мрачно сосредоточенное и безучастное ко всему, кроме одного: не существо, не человек почти, а как бы один обнаженный слух, отверстый лишь для того, чтобы слышать медленные движения, потягивания ребенка... Душа его глядела в другую душу мутными очами старого мира; отшатнуться от него было легко. Только способный к восприятию нового в высшей мере мог различить в нем новый, перерожденный мир, который надлежало Гоголю явить людям... Перед неизбежностью родов, перед появлением нового существа содрогался Гоголь; как у русалки, чернела в его душе 'черная точка'. Он знал, что сам он — ничто сравнительно со своим творчеством"[20].

Гоголь многократно подчеркивал, что творит из себя своего, а не 'типизирует' наблюдаемое вовне. 17 августа 1842 г. он пишет, например, П. А. Плетневу: "Давно остывши и угаснув для всех волнений и страстей мира, я живу своим внутренним миром, и тревога в этом мире может нанести мне несчастие, выше всех мирских несчастий"[21]. "Душа заняла меня всего, и я увидел слишком ясно, что без устремления моей души к ее лучшему совершенству не в силах я был двинуться ни одной моей способностью, ни одной стороной моего ума во благо и в пользу моим собратьям, и без этого воспитания душевного всякий труд мой будет только временно блестящ, но суетен в существе своем", — писал Гоголь 28 декабря (нов. ст.) 1844 г. к А. О. Смирновой, и прибавлял: "Как Бог довел меня до этой мысли, как воспитывалась незримо от всех моя душа — это известно вполне Богу. Об этом не расскажешь... Да и к чему рассказывать о том, какие вещества горели и перегорали во мне?"[22]

Гоголь был замкнутым, никак не общительным человеком. Остроумный собеседник — с немногими друзьями и в немногие моменты, — он был даже против "коллективно-

го" участия литераторов в сборниках. 5 окт. (нов. ст.) 1846 г. писал он Н. М. Языкову: "У нас воображают, что все зависит от соединения сил и от какой-то складчины. Сложись-ка прежде сам да сделайся капитальным человеком, а без того принесешь сор в общую кучу. Нет, дело нужно начинать с другого конца. Прямо с себя, а не с общего дела. Воспитай прежде себя для общего дела, чтобы уметь, точно, о чем говорить, как следует"[23].

И, как бы в ответ кругу Аксаковых, упрекавших Гоголя в "причудливости, непостоянстве, капризности, пристрастии к Италии и холодности к Москве и России"[24], он, подсмеиваясь, продолжал: "А они: надел кафтан да запустил бороду, да и воображают, что распространяют русский дух по русской земле!"[25]

Замкнутый в самом себе, Гоголь дичился новых для себя людей, а особенно дам, если не были они его "женами-мироносицами". С. Т. Аксаков рассказывает, что "Гоголя трудно было уговорить прийти в гостиную, когда там сидела незнакомая ему дама". Гоголь, по словам Аксакова, "так любил уединение дороги"[26].

Творя, как уже сказано, из себя, как бы проецируя вовне свои личные свойства, гиперболизируя и окарикатуривая их – он вовсе не случайно написал и трактовку своего "Ревизора", "Театральный разъезд" и "Развязку". И так же недаром, одумавшись, писал тому же С. Т. Аксакову, что " 'Разъезда', натурально, не следует давать: и неприлично, и для сцены вовсе неудобно"[27].

И гордыня – и горькое разочарование в себе; и проповедничество вреда искусства – и горячее желание оцерковить, христианизировать искусство. Сознание, что "сокровенные чувства как-то становятся пошлыми, когда облекаются в слова"[28], – и страстная любовь к литературе и проповедничеству. "Всемирность человеколюбивого закона Христова" у Гоголя, о чем с такой любовью к великому писателю говорил архимандрит Ф. Бухарев[29], – и, одновременно, суровый и ригористический аскетизм. Аскетизм – и вера в спасительность для людей красоты, творимой людьми – спаситель-

ность искусства. В тех же "Выбранных местах из переписки с друзьями": "...в лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно – что-то близкое к библейскому, – то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости". И еще: "Воззови, в виде лирического сильного воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку"[30].

Призыв к "духовной трезвости", почти бесстрастию, – и все время обращение к музыке: одна из трех "цариц мира" ("Скульптура, живопись, музыка", 1835) – "музыка – страсть и смятение души. ...дух, слыша музыку, (превращается) в болезненный вопль, как бы душою овладело только одно желание вырваться из тела. Она – наша! она – принадлежность нового мира! ... Мы жаждем спасти нашу бедную душу... и бросились в музыку". Итак, – страстное исступление, вопль. И заключение: "Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?"[31]

И снова признание, что искусство – введение себя и окружающих в соблазн, оно – греховно... В русской литературе вслед за Гоголем будут мучиться этим и Толстой, и многие, многие... А у Гоголя – сожжение своих вещей – и своей души. "Отсюда, – пишет В. Н. Ильин, – и ужас Гоголя перед собственным творческим гением, испустившим из себя столько темного и гнетущего, о чем он сам себе сказал, правда, вложивши это в уста легкомысленного персонажа из повести 'Портрет': 'Ну, брат, состряпал же ты черта!' "[32]

Нет двух Гоголей. Но сам-то этот единый и неповторимый Гоголь – весь во внутренних неразрешимых противоречиях. Он первый в русской литературе поставил ряд мучительнейших проблем, и не смог разрешить их. Да и большой вопрос: разрешимы ли они нашим евклидовым умом? Полагаю, что о. В. В. Зеньковский несколько благодушно решил, что "религиозное сознание Гоголя свободно от теократического привкуса – он принимает все формы культуры, он считается с тем, что ныне человечество 'не в силах

прямо встретиться со Христом', и в пробуждении душ к этой встрече Гоголь видел церковное служение искусства"[33]. Да, и видел, и отрицал это. В его душе – всечасная борьба и смятение. Был христианином – но сильнейшей чертой его художественного гения было воплощение дьявольщины. Гоголь лишен всякой "благостности" – он фигура трагичнейшая.

Предлагаемая вниманию читателей работа В. Д. Носова интересна горячим стремлением автора найти наиболее верный ключ к творчеству Гоголя. И найти этот ключ в неуклонном стремлении великого русского поэта следовать Евангелию и святоотеческому Преданию. Идти по пути, предначертанному Отцами Восточной Церкви. "Параллели" Носова серьезны и убедительны, пока он не *отожествляет* религиозно-философские воззрения Гоголя с высказываниями Отцов Церкви. При всей страстной, иногда исступленной религиозности Гоголя, в нем не было (и – как у писателя – не могло быть) целостной и *простой* веры. Той веры праотцев и святых, о какой молили Бога Паскаль и другие. Да и исступленность никак не в духе христианства, во всяком случае, православия. Эстетический опыт – и опыт мистический, литературная страсть – и церковное делание всегда в какой-то мере противоборствуют друг с другом. Они могут слиться лишь в чисто церковном искусстве гимнопевцев, таких, как св. Иоанн Дамаскин, св. Иоанн Златоуст.

Вот в этом слишком большом сближении воззрений Гоголя и святоотеческого предания – некая однолинейность работы Носова. Некое упрощение весьма сложной личности Гоголя и его творчества. Но работа, при всей ее прямолинейности, исключительно серьезна – и рисует весьма убедительно *устремленность* Гоголя, особенно – его второй половины жизни.

От этой суженности проблемы – и полное отвержение Носовым интереснейших взглядов на Гоголя Василия Розанова. А ведь Гоголь-то – не философ-систематик, не теоретик-богослов, а художник, пусть и проповедник, – и потому подвести воззрения его под определенную схему никак не-

возможно. И розановские страницы, посвященные Гоголю, никак со счетов не скинешь. Они тоже освещают одну из самых существеннейших сторон жизненной и творческой драмы Гоголя.

Признавая великую силу, гениальность творчества Гоголя, Розанов говорит: "Свое главное произведение он назвал 'Мертвые души' и, вне всякого предвидения, выразил в этом названии великую тайну своего творчества и, конечно, себя самого. Он был гениальный живописец форм, и, изображению их, к чему одному был способен, придал каким-то волшебством такую жизненность, почти скульптурность, что никто не заметил, как за этими формами ничего в сущности не скрывается, нет никакой души, нет того, кто бы носил их... ...Мертвым взглядом посмотрел Гоголь на жизнь и мертвые души только увидал он в ней. Вовсе не отразил действительности он в своих произведениях, но только с изумительным мастерством нарисовал ряд карикатур на нее: от этого-то и запоминаются они так, как не могут запомниться никакие живые образы"[34]. Гоголь – творец карикатуры, гениально-яркой, но как и полагается, выпячивающей одну "характерную", а потому и крепко запоминающуюся черту, и эту черту чрезвычайно усиливающей, гигантизирующей. У подлинного творца *живой* жизни в литературе, скажем, у Пушкина, – "индивидуализм в его лицах, вовсе не сводимых к общим типам. Тип в литературе – это уже недостаток, это обобщение; то есть некоторая переделка действительности, хотя и очень тонкая. Лица не слагаются в типы, они просто живут в действительности, каждое своей особенной жизнью"[35].

Индивидуальность – единая, неповторимая, органически-цельная, а тип – это некая механическая схема, нечто не-живое, а потому и комическое; мы, естественно, смеемся, отталкиваемся от механического, отвергаем его, как начало смерти, осуждаем его. И чем гениальнее созданный тип, тем – по сути дела – осудительнее наш смех. Розанов убедительно говорит о неподвижности, застылости, мертвенности, статичности, отсутствии развития (в сюжете ли, в психоло-

гической ли мотивировке поступков его персонажей). "Замечательна в Гоголе эта способность, что он все явления и предметы рассматривает не в их действительности, а в их *пределе*"[36]. Следовательно, как будет сказано ниже, в творчестве Гоголя отсутствует движение, изменение, а "что не изменяется, то не существует". Об этом уже говорил Погодин, когда ознакомился с "Мертвыми душами": он "между прочим утверждал, что в первом томе содержание поэмы не движется вперед; что Гоголь выстроил длинный коридор, по которому ведет своего читателя вместе с Чичиковым и, отворяя двери направо и налево, показывает сидящего в каждой комнате урода". С. Т. Аксаков, рассказывая об этом, отмечает, что на эти слова Погодина "Гоголь не возражал ни одним словом"[37].

Это отсутствие развития, движения заменяется в творчестве Гоголя механическим передвижением героя (а, тем самым, и читателя) с одного места на другое. Наиболее ярко это сказывается в "Мертвых душах". Любопытно, что таков был и сам процесс творчества Гоголя. Он органически не мог писать, не странствуя из города в город, из страны в страну. "О, если б я имел возможность всякое лето сделать какую-нибудь дальнюю, дальнюю дорогу! Дорога удивительно спасительна для меня!" (Из Рима, письмо 28 дек. 1840); "Теперь мне нужны необходимо дорога и путешествие" (из Рима, 5 марта 1841); "Дорога, дорога! Я сильно надеюсь на дорогу" (вскоре после предыдущего письма); "Еду я для того, чтобы ехать. Езда, как вы знаете, мое всегдашнее средство; ... надеюсь на дорогу, как на Бога, и прошу у Него быть в дороге, ...дабы быть в силах и возможности что-нибудь произвести"; и т. д.[38].

Мы знаем из переписки о постоянных разъездах и переездах Гоголя. Они заменяли ему динамику в жизни и в творчестве. Так же он перемещал и своих героев, и его произведения напоминают даже не чередования кадров в современном кино (в котором механика так быстростремительна, что мы не замечаем "атомистического" строения фильма, состоящего из множества множеств отдельных статиче-

ских кадров); нет, произведения Гоголя – это чередование картин в старом проекционном "волшебном фонаре".

Мы, люди евклидовского восприятия мира, не способны ни изучать, ни творчески воспроизводить мир одновременно в его многокрасочности и многообразии форм – и в его непрерывной изменяемости, в его непрерывном движении, развитии. Если мы хотим изучить или художественно воплотить мир в его многообразии, в его красочной и образной пестроте, – мы должны как бы заставить мир (в том числе и наш внутренний) застыть, остановиться в омертвелом миге. Мы видим как бы жизнь в ее анатомическом вскрытии. Таково описательное естествознание, таковы в той или иной степени в с е искусства, за исключением музыки. А непрерывность, длящесть мира (внешнего и внутреннего) – его вечную изменчивость, его непрестанное движение – о нем дают представление в науке – математика, в искусстве – только музыка. И преимущественно – инструментальная, где нет и некой "задержки" на слове. Отсюда и такое стремление Гоголя к музыке (об этом ниже). Отсюда – и страстная приверженность Гоголя к театру, в котором слово сопровождается жестом, мимикой, неким подобием непрерывной зрелищности (таково и современное кино). В искусстве же слова можно приблизиться к динамике лишь отказавшись от зрелищности, наглядности, красочности – во имя динамичности (таков, например, Достоевский, иллюстрировать которого поэтому могут только по явному недомыслию: мы не можем ясно представить себе, скажем, *внешность* его героев!). Ну, а Гоголь – он весь в красочном преизбытке, весь пластичен. Его живопись – широкими мазками, чистыми, не смешанными тонами, его фактура рельефна, мазок густ, создавая даже оттененность на полотне. Рисунок обобщен, черты лиц и жесты его героев гиперболизированы, отчасти, чтобы маскарадным обличьем замаскировать статичность. Четкая обводка силуэта – как у Босха или Брейгеля – также способствует смертельному закостенению его персонажей, искаженной гримасе его лиц, позирующих автору[39]. Статична,

застыла в неподвижности и обстановка, в которую вставлены персонажи Гоголя. Классический пример – его Днепр, что и "не зашелохнет": "глядишь, и не знаешь, идет или не идет его величавая ширина, и чудится, будто весь вылит он из стекла"[40]. И это – про реку, испокон веков, с Гераклита уже являющуюся образом, символом непрерывности бытия, образом того, что "все течет и ничто не пребывает"![41]. А начало "Старосветских помещиков", с их "необыкновенно уединенной жизнью", "где ни одно желание не перелетит через частокол..., за плетень сада"?[42] Гениальный мастер статичных положений и ясно и четко видимых вещей, – Ремизов говорит при этом, что "только Гоголь делал словесные *вещи*"[43].

Как уже было сказано, Гоголь, инстинктивно понимая, что только музыка, безóбразная, непрерывно текучая, насквозь динамичная, способна оживить и одухотворить его "восковые" фигуры, хотя и гениально сработанные, но живущие лишь призрачной жизнью, вызванной его колдовскими чарами. Он стремился и прозу свою строить ритмически, переходил даже к белым стихам, вводил песни, всемерно омузыкаливал свою прозу[44]. И лиризм его, его лирические включения – строились по образцу музыкальных интермеццо или финалов (напр., поразительные по силе места о фонарях, особенно – финал "Невского проспекта"). Отсюда и его обращения к музыке, страстные взывания к ней, так заражавшие Блока. Этот призыв Гоголя к музыкальному началу (увы, не спасший Гоголя и не вызволивший его из его мертвящей застылости) то и дело вспоминается Блоком. Так, 31 марта 1919 г. поэт записывает в своем дневнике о "музыкальной памяти" искусств, культур, народов, отдельных творцов: "...у нас память стихийная, мы слышали не Гуттена, не Лютера, не Петрарку, но ветер, носившийся по нашей равнине, музыкальные звуки нашей жесткой природы, которые всегда стояли в ушах у Гоголя, у Достоевского, у Толстого"[45]. Но, увы, как раз у Гоголя нет песни ветра, нет вьюги. Его музыка – вся в патетике взываний к ней, в лучшем случае, в патетике лири-

ческих включений. Бубенцы и колокольчики тройки в густом тумане.

Сама природа художественного дарования, творческого гения Гоголя была в трагическом противоборстве с его же глубокой и суровой религиозностью. И, быть может, религиозностью и не вполне христианской. В чем-то, может статься, был прав и Дм. Мережковский, утверждавший наличие "первозданной стихии язычества" (демонизм, отвержение плоти, ведь освященной Христом: ведь христианство недаром говорит о воскресении во плоти!), из которого веет на нас "особенное, столь чуждое христианству 'ложу нескверному', иногда для нас прямо жуткое 'демоническое' сладострастие Гоголя... ...Черное пятно, страшная черная точка есть и в гоголевской 'плоти', в первозданной языческой стихии его веселости, его смеха. Это – точка соприкосновения двух начал, двух половин, двух полюсов мира, рождающая беспредельный мистический ужас"[46]. Но поэтому так и важно предлагаемое читателям исследование Носова – вдумчивое, серьезное – религиозная реабилитация нашего великого гения. Но потому же нужно и взглянуть на него и с другой, тоже отнюдь не с без-религиозной стороны. И еще: взгляды любого, а в особенности гениального художника, никак не возможно уложить в какую-либо религиозную догму, да и в любую философскую систему. Писатель всегда более, чем сложен. Он всегда трагически противоречив.

Хочется еще сказать несколько слов о воплощении не "бытового", а трагического Гоголя на русской сцене послереволюционной России. Глубокий и трагедофарсовый образ Хлестакова был создан гениальным М. А. Чеховым. Великий актер интерпретировал Хлестакова, как бы следуя Мережковскому: "В Хлестакове заложено нечто подобное ...первозданной, естественной лжи или мимике лицедейства. В устах его ложь есть вечная 'игра природы'. Язык его лжет так же непроизвольно, неудержимо, как сердце бьется, легкие дышат! 'Хлестаков лжет', – говорит Гоголь, – вовсе не хо-

лодно, или фанфаронски-театрально; он лжет с чувством; в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от этого. Это вообще лучшая и самая *поэтическая* минута его жизни – почти род *вдохновения*' "[47]. Вот так играл сцену лганья и Чехов. Это была творчески упоенная, вдохновенная, но стихийно неудержимая ложь. Это была ложь страшная, Хлестаков был демонски, но радостно одержим ложью. Смотреть на Чехова было просто страшно... Но все-то окружающие его актеры, увы, играли по... традиции Станиславского, и получалась гремучая смесь Белинского-Чернышевского – с Мережковским и Андреем Белым, а не целостный спектакль.

Целостным и целенаправленным, в традиции гоголевского "Театрального разъезда" и "Развязки", был "Ревизор" Вс. Мейерхольда (1926). "В этой постановке, – пишет Юрий Елагин, – скрестились прошлое и настоящее в его (Мейерхольда) творчестве, с постоянными чертами его душевного склада, его индивидуального характера. От прошлого – от Мережковского и Блока – пришел символизм с мистическим оттенком. Гоголевские персонажи превратились в его трактовке в резко очерченные символы какого-то пышного и мрачного царства..., лишь по капризу фантазии режиссера наряженными в убор николаевской эпохи"[48]. Это было подлинным раскрытием подлинного Гоголя, не Гоголя Чернышевского и московского Малого театра, а Гоголя поддонного, глубинного. Спектакль многие не приняли: поруганная, мол, классика, но такие зрители, как, скажем, Андрей Белый, – дружно приветствовали постановку Мейерхольда. "В чем 'модернизм' постановки? – писал А. Белый. – В воочию и впервые показанном 'Ревизоре' на фоне 'Носа', из которого он 'истекает'; в красках 'Мертвых душ', доконкретивших Гоголя. ...Смешна ламентация об 'искажении' Гоголя там, где дана 'реставрация' гоголевского живого жеста. ... Сквозь статику образов Мейерхольд показал здесь пульсацию крови в процессе, которого образы – уже склероз; их меняя, Мейерхольд вынул нам Гоголя из самого гроба 'собрания сочинений' "[49]. Пишуще-

му эти строки удалось видеть и Чехова-Хлестакова, и "Ревизора" Мейерхольда. И, прямо в духе гоголевских воззваний к музыке, – громадную роль в мейерхольдовском "Ревизоре" играла гротескно-трагическая музыка М. Ф. Гнесина, четко очерчивающая "восковые" фигуры бессмертной трагедии Гоголя-всечеловека:

– Над чем смеетесь – над *собой* смеетесь...

Борис Филиппов

Май 1985 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Александр Блок. О скудости нашего репертуара. Собр. соч. в 8 тт., т. 6, ГИХЛ, М.–Л., 1962, с. 290.

2. По словам Абрама Терца, Гоголь "поспешил выпустить в свет новое свое сочинение, самое торопливое и несовершенное, окончательно всех исказив и запутав. ...И после этого не написал ничего, решительно ничего значительного" ... "...В подмогу искусству он не замедлил привлечь гражданские и церковное ведомства, хозяйственный статус и разум, съевший собаку в вопросах психологии, педагогики, подвергнув души читателей самой интенсивной, чувствительной разверстке и обработке. То, надо думать, была тотальная мобилизация автором всего своего мирского запаса и аппарата. ...Искусство в лице Гоголя надорвалось в усилии пересоздать действительность по образу Утопии, тем более неподъемной, что автор пожелал в ней стоять на твердой почве. (Его снова и снова подвел его реализм.) 'Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов – что вы делаете?.. Взгляните себе под ноги: ведь вы стоите над бездною...' (Письмо В. Г. Белинского, 15 июля н. с. 1847 г.). Гоголь-то был спокоен, что под ногами у него прочные рельсы, реальные установления общества, в которое мы посланы жить, ничего не меняя, не сдвигая с места, не дав увлечь себя какой-нибудь вздорной реформой, ...но соблюдая во всем строжайшую осмотрительность"... Но, конечно, Терц-Синявский, как-никак, отнюдь не тупой в своем фанатизме восторженник Белинский, и он в чем-то прав, когда говорит о "Переписке" Гоголя, что этот "разговор, затеянный с громогласной

публичностью на темы, о которых нам подобает тихо вздыхать, был нестерпим по тону"... (Абрам Терц. В тени Гоголя. Изд. Overseas Publications Interchange, Лондон, 1975, сс. 14, 44–45, 18).

3. И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28 тт., т. 14, "Наука", М.–Л., 1967, с. 68.

4. И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8 тт., т. 8, ГИХЛ, М., 1980, с. 112.

5. И. С. Тургенев. Цит. соч., т. 14, с. 167.

6. С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем. Изд. Акад. Наук СССР ("Литерат. памятники"), М., 1960, с. 118.

7. Там же, сс. 116, 118.

8. Там же, с. 73.

9. Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 7 тт., т. 7, ГИХЛ, М., 1967, с. 231.

10. См., например, "Село Степанчиково и его обитатели", где фигура Фомы Опискина во многом является пародией на Гоголя-проповедника. Об этом говорил уже А. А. Краевский: Фома "напомнил ему Н. В. Гоголя в грустную эпоху его жизни" ("Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования". Под ред. А. С. Долинина. Изд. Акад. Наук СССР, Л., 1935, с. 525). Развил эту тему Ю. Н. Тынянов: "Достоевский и Гоголь (К теории пародии)", в его кн. "Архаисты и новаторы". Изд. "Прибой", Л., 1929, сс. 434–455).

11. Ф. М. Достоевский. Письма. Том IV. Под ред. А. Долинина. ГИХЛ, М., 1959, с. 211.

12. Аполлон Григорьев. Гоголь и его "Переписка с друзьями" (1847). В его кн. Сочинения. 1. Критика. Под ред. В. С. Крупича. Вилланова, 1970, сс. 6, 15–16. В статье "Искусство в свете совести" (1932) Марина Цветаева как бы перекликается с А. Григорьевым: "Один проснулся. Востроносый, восковолицый человек, жегший в камине шереметевского дома рукопись. Вторую часть "Мертвых душ". Не ввести в соблазн. Пуще чем средневековое – *собственноручное* предание творения огню. Тот само-суд, о котором говорю, что он – единственный суд. ... – Но Гоголь тогда уже был сумасшедшим. – Сумасшедший – тот, кто сжигает храм (которого не строил), чтобы прославиться. Гоголь, сжигая дело своих рук, и свою славу жег. ...Эти полчаса Гоголя у камина больше сделали для добра и против искусства, чем вся долголетняя проповедь Толстого" (Марина Цветаева. Избр. проза в 2 тт., т. 1, изд. "Руссика", Нью-Йорк, 1979, с. 389).

13. Прот. В. В. Зеньковский. История русской философии. Т. 1. Изд. УМСА, Париж, 1949, сс. 182–183.

14. Ап. Григорьев. Сочинения..., с. 39. Курсив Григорьева.

15. Аполлон Григорьев. Литературная критика. ГИХЛ, М., 1967, с. 188.

16. Александр Блок. Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве. Собр. соч. в 8 тт., т. 6, ГИХЛ, М.–Л., 1962, с. 27. Курсив Блока.

17. Там же, сс. 139–140.

18. Александр Блок. Цит. соч., т. 7, 1963, сс. 218–219. Курсив Блока. Ср. в т. 6, с. 153, в статье ("Об искусстве и критике") (18 июня 1920) : "Гоголь был влюблен в Хлестакова".

19. Там же, т. 5, 1962, сс. 76–77. А. М. Ремизов пишет о Гоголе нечто подобное: "мир Гоголя – эта сумятица, слепой туман, бестолковщина, тина мелочей. И вот изволь 'объяснять' по природе необъяснимую и перепутанную чепуху. Мысли идут по зацепкам наперекор и мимо логической целесообразности: сцепление образов и суждений неожиданно. ...Все совершается без 'потому' и уж никак не предвиденно. 'Поди ты, спроси иной раз человека, из-за чего он что-нибудь делает?' Но как быть без объяснений? На все ищется всегда 'почему'. Поверхностное может быть объяснено, но глубже трудно понять. Всякое 'потому что' упирается в воздушную пустоту и последнее 'почему' или случайно произошло, как пересечение лучей, или самопроизвольное 'вдруг'. ...Единственная проглядь – боль" (Ал. Ремизов. Огонь вещей. Изд. 2-е, YMCA, Париж, 1977, с. 31).

20. Там же, т. 5, 1962, сс. 376, 377, статья "Дитя Гоголя". Весьма часто у Блока и образ гоголевской тройки, иногда несущейся в погибельное ничто: "Что, если тройка, вокруг которой 'гремит и становится ветром разорванный воздух', – *летит прямо на нас?* Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель" ("Народ и интеллигенция", Собр. соч., т. 5, 1962, с. 328). Более "оптимистический" взгляд на тройку – там же, в статье "Вопросы, вопросы и вопросы", сс. 343–344.

21. Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 7 тт., т. 7, ГИХЛ, М., 1967, с. 226.

22. Там же, с. 274.

23. Там же, с. 307. Сравним со взглядами А. И. Солженицына.

24. С. Т. Аксаков, Цит. соч., с. 69.

25. Н. В. Гоголь, Собр. соч., т. 7, с. 37. Хорошо об этом у Андрея Белого: "Но гром 'украинского' соловья – не 'украинский' гром: Украина, Петербург, Россия, Швейцария, Рим, Иерусалим в будущем сознании Гоголя только ступени сознания в человечестве 'человека': 'Занятием моим стал не русский человек и Россия, но человек и душа человека' ("Исповедь")" Андрей Белый. Мастерство Гоголя. Фотопереизд. В Финк, Мюнхен, 1969, с. 14).

26. С. Т. Аксаков, ук. соч., сс. 60–61, 55.

27. Там же, с. 98.

28. Письмо к С. Т. Аксакову, 28 дек. 1940, там же с. 27.

29. Арх. Ф. Бухарев. Три письма к Гоголю. М., 1861, с. 54.

30. Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, 1967, сс. 237–238, 271.

31. Там же, сс. 27, 28. Последние слова часто повторяет в своих статьях Блок.

32. В. Н. Ильин. Арфа Давида. Том 1. Сан-Франциско, 1980, с. 82.

33. Прот. В. В. Зеньковский. Цит. соч., с. 188.

34. Розанов. Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского. Изд. 3-е. СПб., 1906, сс. 16–17.

35. Там же, с. 255.

36. Там же, с. 263. В сноске на с. 17 Розанов пишет о процессе гоголевского творчества, как он охарактеризован и самим Гоголем в "Переписке": "Я уже от многих *своих* недостатков избавился тем, что *передал* их своим героям, их осмеял в них и заставил других также над ними посмеяться". О мертвенности: о "мертвой ткани языка, в которую обернуты все выведенные фигуры, как в свой общий саван" (с. 259). К. Н. Леонтьев писал Розанову 13 апреля 1891 г.: "*Чрезвычайно* ценю ваши смелые и оригинальные укоры *Гоголю;* это *великое* начинание. Он был очень вреден, хотя и непреднамеренно" (Конст. Леонтьев. Письма к Вас Розанову. Изд. "Нина Карсова", Лондон, 1981, с. 39).

37. С. Т. Аксаков. Цит. соч., сс. 55–56.

38. Там же, сс. 47, 50, 53, 158. Мы не останавливаемся на ряде других высказываний Розанова о Гоголе, как не касаемся и известной статьи Б. М. Эйхенбаума, ставшей как бы манифестом раннего русского формализма – "Как сделана 'Шинель' Гоголя" (1919; перепеч. в его кн. "О прозе". ГИХЛ, Л., 1969). Статья эта, во многом обязанная розановской "Как произошел тип Акакия Акакиевича", отличается от розановской стремлением к наукообразию и, конечно, суконностью языка – по сравнению с языком Розанова. А такое положение Б. М. Эйхенбаума, как: "художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова, и потому *в нем нет и не может быть* места отражению душевной эмпирики" (с. 321), – такое положение ставит эту статью, во всяком случае, вне тематики настоящей книги.

39. Любопытны записи разных лет о Гоголе Достоевского: "Гоголь ужасен"; "*Гоголь.* И рядом с гениальным ореолом выставилась чрезвычайно противная фигурка"; "Это бахвальство и выделанное смирение *шута*"; "Идеал Гоголя странен: в подкладке его христианство, но христианство его не есть христианство"; "Меня сбил с тол-

ку Гоголь"; "Мне всю жизнь потом представлялся этот не вынесший своего величия человек, что случается и со всеми русскими, но с ним случилось это как-то особенно с треском" (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 тт., "Наука", Л., 1982, 1983, т. 24, сс. 304, 306, 305, 303–304; том 25, сс. 247, 250. Достоевского ужасали карикатуризирование жизни, не шутливость, но шутовство. Он плохо верил и в подлинность гоголевского христианства. Впрочем, о христианстве и самого Достоевского К. Н. Случевский говорил, как о "розовом", "сентиментальном"...

40. Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 1, 1966, с. 189.

41. Об этом также в моей кн. "Шкатулка с двойным дном", Вашингтон, 1977, сс. 15–16.

42. Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 2, 1966, с. 7.

43. Алексей Ремизов. Огонь вещей, с. 30. Таким же мастером вещей является в наши дни Вл. Набоков.

44. См. об этом в книге: Андрей Белый. Мастерство Гоголя, сс. 73–76 и др.

45. Ал. Блок. Собр. соч., т. 7, 1963, с. 363.

46. Д. С. Мережковский. Гоголь. Полн. собр. соч., т. X. Изд. М. О. Вольфа, СПб.–М., 1911, сс. 213, 215.

47. Там же, сс. 171–172.

48. Ю. Елагин. Темный гений (Всеволод Мейерхольд). Изд. 2-е, OPI, Лондон, 1982, сс. 298–299.

49. Андрей Белый. Мастерство Гоголя..., сс. 315, 319.

«КЛЮЧ» К ГОГОЛЮ

Опыт художественного чтения

1

Для того, чтобы объяснить некоторую необычность названия, приходится выдвинуть два положения, которые могут показаться небесспорными. Однако, всего лишь назвав их, получаем возможность отпереть узкие врата и проникнуть "за Геркулесовы столпы" – в забытые, мало или даже совсем неисследованные проблемы гоголевского наследия. Поэтому стоит все же попытаться обозначить их контуры, хотя бы в виде условных, временных допущений.

Первое положение состоит в том, что всякая великая национальная литература на протяжении своей истории создает какое-то число "вечных" образов, становящихся постепенно архетипическими. С их появлением исчезает уже необходимость, осторожно запинаясь, определять кого-либо, например, в качестве "искреннего наблюдателя, подвергающего сомнению исправимость онтологических несправедливостей бытия... искушаемого трагедией стоика...мучительно взвешивающего на весах вечности действие и покой..." и т. д., все время рискуя "промазать" очередным эпитетом

мимо цели и получить в ответ язвительный выпад поджидающего первой же зацепки педанта. Теперь вместо прежних сложных ухищрений стилистического художества можно привлечь на помощь образный язык "второй реальности" – литературы – и указать: это тип Гамлета (или, скажем, Обломова).

Нужно сразу оговориться, что составные части таких "новых" образцов – и, прибавим, ситуаций ("Отцы и дети", "Сентиментальное путешествие") – во множестве рассыпаны в классических книгах всемирной словесности; но в данном случае важно первенство в выделении типа как основного предмета разработки и изображения. Укажем и на такое любопытное явление: с водворением в умах нового "вечного" образа вдруг выясняется, что он давно уже сопутствовал человечеству, чуть ли не с самого его возникновения, – и все же право первооткрытия, выявления и, так сказать, объявления его миру обычно принадлежит отдельному автору, а с ним и литературе его народа. Причем архетипический образ связывается с последним также и обратною связью: будучи явлен в определенной культуре, он сам начинает характеризовать ее особенное лицо среди других, становится "притчею во языцех" в исходном значении этого выражения как общепринятого стереотипа по отношению к какой-либо стороне жизни одного "языка" (народа).

Попытаться назвать точное число таких "вечных" образов в русской литературе было бы задачей не только трудноразрешимой, но и, пожалуй, неверной в самом основании – она походила бы на произвольное решение заранее отмерить и сообщить человеку количество лет его жизни; тем не менее само существование их в ней представляется несомненным.

С другой стороны, задав себе этот достаточно узкий, но необходимый до поры в качестве инструмента исследования угол зрения, можно обнаружить, что в отличие от двух уже названных выше русских архетипов (образ – "Обломов", ситуация – "Отцы и дети"), некоторые хрестоматийные про-

изведения, такие как ”Евгений Онегин” или ”Герой нашего времени”, при всей их уникальной ценности для нашего искусства, нового героя в мировую литературу не вводят (что, конечно, нисколько не умаляет их значения). Среди отечественных произведений предшествовавших восьми веков, самого XIX столетия и позднейшего времени, естественно, также находится немало таких, которые обладают абсолютной оригинальностью со всех точек зрения, и других, достигающих вершин в одной определенной области. Разграничить один разряд от другого зачастую весьма сложно.

Если поставить такой вопрос в отношении Гоголя, то в первую очередь мысль обращается к двум основным его созданиям: ”Мертвым душам” и ”Ревизору”. Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что неоконченная поэма, как будто бы, новизной коллизии не отличается; достаточно указать хотя бы на то, – и это не раз отмечалось исследователями, – что она сходна по сюжету с Дантовой ”Божественной комедией”, будучи подобно ей составлена из трех частей, внутренне напоминающих ”Ад”–”Чистилище”–”Рай”, с переносом действия из сфер горнего эфира и пропастей преисподней в Россию времен Николая I[1].

”Ревизор”, напротив, уверенно может быть назван совершенно новым, прообразовательным для нашей литературы творением великого писателя. Но стоит лишь высказать это вполне достоверное, всеми разделяемое убеждение, как тут же встает значительно более сложная проблема: а что же именно впервые было открыто для вечности в ”лучшей из русских пьес” (В. Набоков)? Современная появлению комедии публика сначала признала таким типом самый среди действующих лиц внешне яркий характер – Хлестакова, и даже довольно быстро приняла его прямо со сцены в свои ряды. Критика, приглядываясь к пьесе попристальнее, с прищуром, сочла главным персонажем ”кривую рожу” действительности, выставленную на всеобщее обозрение и позор при помощи художественного отражения – луч-

шего, как тогда полагали, из зеркал. В начале нынешнего столетия литераторы усмотрели и соблазнительное двуединство Хлестакова-Чичикова в роли оборотня-беса, гуляющего по обширным пространствам империи, будоража и совращая заспанных обывателей; этого в те годы возрастающей духовной безответственности достаточно не только было, чтобы впрямую спрягать Хлестакова "чортом", победившим своего автора (Д. С. Мережковский), но и совсем отождествить его в таком качестве с самим Гоголем (В. В. Розанов).

Теперь, однако, давно уже прошло время, когда с легкостью поистине потусторонней позволялось ради чистой (и нечистой) игры разбирать по камешкам здание тысячелетней русской культуры и выкладывать из добытого так материала какие угодно фигуры. Поэтому для решения поставленного вопроса представляется наиболее уместным рассматривать "Ревизор" в составе того единства, каким является все могучее древо российской словесности, и в первую очередь обратить внимание на те акценты в толковании пьесы, которые расставил ее создатель. Постоянно дорабатывая и как бы постепенно перемещая свет на протяжении шестнадцати с лишним лет после первого написания ее в ноябре-декабре 1835 г., он выстроил следующий ценностный ряд "главных героев": это темы "смеха", "городничего", "Ревизора" и, наконец, "Города"...

Здесь пора перейти ко второму "небесспорному" положению. Довольно широко распространено мнение, будто писатель не всегда хорошо понимает смысл собственных писаний, и относится это даже к весьма проницательным в отношении чужих душ психологам, – вероятно, в духе той житейской мудрости (восходящей, впрочем, еще к Платону), что "сапожник ходит без сапог", а "портной – в дырявом фраке". Да это, дескать, вовсе и не его обязанность – верно толковать произведенное; поэт обычно скверно читает свои стихи, так пусть уж он лучше их молча пишет, и т. д. Конечно, объемлющее рассмотрение проблемы адекватности творца творению – насколько она вообще воз-

можна в искусстве – выходит далеко за рамки задач, стоящих перед данным исследованием. Допустим, что творец подчас действительно осуществляет древний завет и пишет так, что "левая рука не знает, что делает правая", потому что, говоря словами другого текста – современника названному завету, "одному дается слово мудрости, другому слово знания... иному разные языки, иному истолкование языков". И все же, отказывая автору в аутентичности толкования собственного произведения, вряд ли стоит идти настолько далеко, чтобы совершенно лишить его голоса, – в особенности в таком ответственном случае, как рождение нового архетипа в литературе. Дело совести (и вкуса) воспринимающего: внять этому толкованию или нет; к примеру, в упоминающемся уже знаменитом гончаровском романе писателем вложена изрядная доля симпатии к Штольцу, однако сочувствие многих поколений читателей тем не менее остается на стороне его антипода. Итак, вкратце второе допущение состоит в том, что нужно попытаться взглянуть чистым, не замутненным предубеждениями оком на то, как объяснял "Ревизор" сам Гоголь – он в настоящем деле несомненно имеет право быть выслушанным.

Между тем, долгое время авторская концепция пьесы ("ключ") безусловно отвергалась при помощи хлестких (хочется сказать – хлестаковских...) ярлыков-обвинений вроде "морализаторство", "натянутая аллегория" или даже "мистически-русофильский толк" (!). При встрече подобного отношения к шедевру нашей национальной культуры невольно вспоминаются слова того из "сынов человеческих", кого более всего любил цитировать сам Гоголь: "Горе вам, законникам, что вы взяли ключ разумения: сами не вошли, и входящим воспрепятствовали". Такая поверхностность и глубоко неуважительна к самой личности писателя: стоит хотя бы напомнить, что среди немногих обнаруженных в доме на Никитском бульваре по смерти бумаг, уцелевших по воле автора после сожжения рукописей в трагическую ночь с 11 на 12 февраля 1852 г. единственным завершенным художественным произведением была как раз

содержащая в себе "ключ" "Развязка 'Ревизора' " в исправленной редакции. В отсутствие законченного текста последнего завещания Гоголя она не только становится составной частью его "Духовной", но и представляет своего рода прощание с творчеством, завет грядущим поколениям соотечественников.

2

История взаимоотношений писателя с известнейшим его произведением была чрезвычайно сложной. Вероятно, вначале Гоголь и не ожидал, какого высокого качества пьеса выйдет из намерения написать комедию "смешнее чорта". Родившийся под его пером текст, ставший вдруг более реальным, нежели сама окружающая действительность, а также неверное, по мнению автора, впечатление, произведенное премьерой в 1836 году, сделались причиной глубокой внутренней работы, продолжавшейся вплоть до последних дней жизни. Огонь и свет мира, которого сперва почти нечаянно, играючи достиг 26-летний сочинитель, потрясли его душу и заставили обратиться к тяжелым раздумьям о природе этого света.

Вот некоторые вещественные вехи трудного пути осознания собственного творения, пройденного Гоголем. Кроме нескольких редакций самой пьесы, создавшихся на протяжении 1835–1842 гг., ее осмыслению в связи с влиянием на публику посвящены "Отрывок из письма, писанного авто-

ром вскоре после первого представления 'Ревизора' к одному литератору" (1836; 1842) и "Театральный разъезд после представления новой комедии" (1836; 1842). Пространный "Театральный разъезд", казалось, выяснял все возможные оттенки восприятия пьесы; в конце его Гоголь выводит на сцену даже "Автора", в уста которому вкладывает речь в защиту творчества и единственного положительного героя комедия – "светлого смеха". Но вскоре уже и такое "выяснение отношений" оказалось недостаточным. В 1842 году было написано "Предуведомление для тех, которые хотели бы сыграть, как следует, 'Ревизора' " (в двух редакциях), в 1846 году – "Предуведомление к (предполагавшемуся. – В. Н.) изданию 'Ревизора' для бедных" и "Развязка 'Ревизора' "; в 1847 году в последней сделаны значительные исправления и вставки (долгое время печатавшиеся под заглавием "Дополнение к "Развязке 'Ревизора' "). Пятого ноября 1851 года, за три месяца до кончины, Гоголь сам читает в доме на Никитском "Ревизора" литераторам и актерам Малого театра и, вот, не пощадив от огня даже второй том "Мертвых душ", оставляет в виде конечной авторской воли исправленную "Развязку" в своих посмертных бумагах.

Что же так мучительно беспокоило писателя в этом его кровном детище, у которого складывалась в театральном мире такая по видимости счастливая судьба? Вот что говорит об этом персонаж первой редакции "Развязки" Петр Петрович: " 'Ревизор' совсем не производит того впечатления, чтоб зритель после него освежился... в итоге остается что-то этакое... я вам даже объяснить не могу, – что-то чудовищно-мрачное, какой-то страх от беспорядков наших. Самое это появление жандарма, который, точно какой-то палач, является в дверях, это окаменене, которое наводят на всех его слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить в конец – все это как-то необыкновенно страшно!.. Я готов подозревать даже, не было ли у автора какого-нибудь особенного намерения произвести такого

действия последней сценой своей комедии. Не может быть, чтоб это вышло так, само собой"[2] (т. 4, сс. 63–68).

На это персонаж по имени "Первый комический актер", роль которого должен был играть М. С. Щепкин, с готовностью откликается: "А вот, наконец, догадались сделать этот запрос. Десять лет играется на сценах "Ревизор". Все, более или менее, нападали на тягостное впечатление им производимое, а никто не дал запроса: зачем было производить его? – точно как будто бы автор должен был писать свою комедию, очертя голову и не зная сам, к чему она и что выйдет из нее. Дайте же ему хотя каплю ума, в котором вы не отказываете ни одному человеку...

Петр Петрович. Михайло Семеныч, объяснитесь, это что-то неясно... Ведь это, по-моему, значит принести, поставить перед всеми запертую шкатулку и спрашивать, что в ней лежит?

Первый комический актер. Ну, да если она поставлена перед вами с тем именно, чтобы потрудились сами отпереть?

Петр Петрович. В таком случае нужно, по крайней мере... дать ключ в руки".

Тут разыгрывается небольшая, типично гоголевская языковая сценка с "ключом", когда, при поминании его на разные лады среди небольшого пространства текста – всего в одну книжную страницу – шестнадцать (!) раз, слово, казавшееся прежде простым и подобно пятаку стертым, постепенно полностью теряет свое обыденное смысловое значение, вырастая в какого-то фонетического монстра, в нечто фантасмагорическое, колоссальное:

"*Первый комический актер.* Ну, а если и ключ лежит тут же, возле шкатулки?

Николай Николаич. ...Верно, вам автор дал в руки этот ключ, а вы держите его и секретничаете...

Первый комический актер. Ну, а... если в шкатулке лежит вещь, которая для одних, что старый грош, вышедший из употребленья, а для других, что светлый червонец, который век в цене, как ни меняется на нем штемпель?

Николай Николаич. ...Нам подавайте ключ и ничего больше!

Семен Семеныч. Ключ, Михайло Семеныч!

Федор Федорыч. Ключ!

Петр Петрович. Ключ!

Все актеры и актрисы. Михайло Семеныч, ключ!

Первый комический актер. Ключ? Да примете ли вы, господа, этот ключ?..

Николай Николаич. Ключ! не хотим больше ничего слышать. Ключ!

Все. Ключ!

Первый комический актер. Извольте, я дам вам ключ... Не давал мне автор ключа, но бывают такие минуты состоянья душевного, когда становится самому понятным то, что прежде было непонятно. Нашел я этот ключ, и сердце мое говорит мне, что он тот самый; отперлась передо мной шкатулка, и душа моя говорит мне, что не мог иметь другой мысли сам автор".

И вот, после того, как установлена такая "сердечная" связь между автором и главным героем "Развязки", Гоголь в монологе его набрасывает величественный очерк сокровенного смысла своей комедии, используя для этого один из ярчайших символов мировой культуры – образ города:

"Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! Все до единого согласны, что этакого города нет во всей России: не слыхано, чтобы где были у нас чиновники все до единого такие уроды; хоть два, хоть три бывает честных, а здесь ни одного. Словом, такого города нет. Не так ли? Ну, а что, если это наш же душевный город, и сидит он у всякого из нас?.."

Для того, чтобы "изъяснить удовлетворительнее" свою идею, Михайло Семеныч обращается к Семену Семенычу, о ком в перечне действующих лиц "Развязки" говорится: "человек тоже немалого света, но в своем роде" (что несомненно напоминает известную притчу о неправедном управителе с ее многозначительной концовкой "сыны века сего

догадливее сынов света в своем роде"). В ответ на возмущение человека "этого света" тем, что автор пьесы как будто бы "кривою рожей" эпиграфа оскорбил в числе прочих зрителей и его лично, Михайло Семеныч настаивает на том, что красота имеет не внешнюю, а внутреннюю, нравственную природу, и достижению ее предшествует трудный путь духовного возрастания и очищения:

"Нет, Семен Семеныч, не о красоте нашей должна быть речь, но о том, чтобы в самом деле наша жизнь, которую привыкли мы почитать за комедию, да не кончилась бы такой трагедией, какою кончилась эта комедия, которую только что сыграли мы. Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что, по Именному Высшему повеленью, он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад. Вдруг откроется перед тобою, в тебе же такое страшилище, что от ужаса подымется волос. Лучше ж сделать ревизовку всему, что ни есть в нас, в начале жизни, а не в конце ее. На место пустых разглагольствований о себе и похвальбы собой, да побывать теперь же в безобразном душевном нашем городе, который в несколько раз хуже всякого другого города, – в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души нашей! В начале жизни взять ревизора и с ним об руку переглядеть все, что ни есть в нас, – настоящего ревизора, не подложного, не Хлестакова! Хлестаков – щелкопер, Хлестаков – ветреная светская совесть, продажная, обманчивая совесть; Хлестакова подкупят как раз наши же, обитающие в душе нашей, страсти. С Хлестаковым под руку ничего не увидишь в душевном городе нашем. Смотрите, как всякий чиновник с ним в разговоре вывернулся ловко и оправдался, – вышел чуть не святой. Думаете, не хитрей всякого плута-чиновника каждая страсть наша? И не только страсть, даже самая

пустая, пошлая какая-нибудь привычка. Так ловко перед нами вывернется и оправдается, что еще почтешь ее за добродетель, и даже похвастаешься перед своим братом и скажешь ему: "Смотри, какой у меня чудесный город, как в нем все прибрано и чисто!" Лицемеры – наши страсти, говорю вам, лицемеры, потому что сам имел с ними дело. Нет, с ветреной светской совестью ничего не разглядишь в себе: и ее самое они надуют, и она надует их, как Хлестаков чиновников, и потом пропадет сама, так что и следа ее не найдешь. Останешься как дурак-городничий, который занесся уже было невесть куда – и в генералы полез, и наверняка стал возвещать, что сделается первым в столице, и другим стал обещать места, и потом вдруг увидел, что был кругом обманут и одурачен мальчишкою, верхоглядом, вертопрахом, в котором и подобья не было с настоящим ревизором... Нет, господа... не с Хлестаковым, но с настоящим ревизором оглянем себя! Клянусь, душевный город наш стоит того, чтобы подумать о нем, как думает добрый государь о своем государстве. Благородно и строго, как он изгоняет из земли своей лихоимцев, изгоним наших душевных лихоимцев!

...все отыщешь в себе, если только опустишься в свою душу не с Хлестаковым, но с настоящим и неподкупным ревизором. Не возмутимся духом, если бы какой-нибудь рассердившийся городничий или, справедливей, сам нечистый дух шепнул его устами: "Что смеетесь? над собой смеетесь!" ...скажем: "Да, над собой смеемся, потому что слышим благородную русскую нашу породу, потому что слышим приказанье Высшее..."

Здесь по отношению к этому "Высшему приказанью" начинают звучать уже торжественно-трагические ноты "Завещания" 1845 г. с его поразительным рефреном "соотечественники! страшно!":

"Соотечественники! ведь у меня в жилах тоже русская кровь, как и у вас. Смотрите: я плачу!.. я прежде смешил вас, теперь я плачу. Дайте мне почувствовать, что и мое поприще так же честно, как и всякого из вас, что я так же

служу земле своей, как и все вы служите... и возбудил в вас смех, – не тот беспутный, которым пересмехает в свете человек человека, который рождается от бездельной пустоты праздного времени, – но смех, родившийся от любви к человеку".

А в конце этого монолога, завершающего и всю "Развязку", неожиданно обнаруживается даже прямой ответ на тот прославленный вопрос, который был задан в последних строках первого тома "Мертвых душ": "Русь, куда ж несешься ты? дай ответ..."

Используя свой дар вязать и разрешать в созданном им мире, Гоголь связывает "Развязкой" темы поэмы и "Ревизора" и сам отвечает на него: "Дружно докажем всему свету, что в Русской земле всё, что ни есть, от мала до велика, стремится служить тому же, кому все должно служить на земле, несется туда же... кверху, к Верховной вечной красоте!"

Высказанный так открыто, с откровенностью поистине беззащитной, патриотизм писателя удивительным – и удивительно естественным – образом сочетался со вполне трезвым, ясным осознанием недостатков современного ему общества и внутренних изъянов души русского человека. Воплощенное с большой художественной силой, это соединение любви и заботы, составлявшее саму суть стремления Гоголя отыскать верный путь к воскрешению родины, казалось бы, должно было встретить если не всеобщее понимание, то хотя бы ответное сочувствие и уважение. Тем больнее оказалось единогласное осуждение его как со стороны представителей государства, так и со стороны творческих единомышленников.

Цензура разрешила "Развязку 'Ревизора' " только к печатанию, но не к представлению. (Печатать ее Гоголь не стал...) Внешней причиной тут послужило то, что "Развязка", предназначавшаяся для бенефиса М. С. Щепкина, заключала в себе в качестве сюжетного хода возложение коллегами венка на великого артиста, после чего он и должен был, облаченный этим знаком признания и успеха,

произнести слово о "ключе". Директор императорских театров А. М. Гедеонов ответил хлопотавшему по поручению Гоголя о постановке "Ревизора" с новым окончанием П. А. Плетневу: "По принятым правилам при Императорских театрах, исключающим всякого рода одобрения артистов — самими артистами, а тем более венчания на сцене, пьеса в этом отношении не может быть допущена к представлению"[3].

Не захотел менять своего взгляда на "Ревизор" и сам предполагаемый истолкователь его — М. С. Щепкин. В письме Гоголю от 22 мая 1846 года он стремится защитить привычную ему одноплановость, "посюсторонность" комедию, протестуя против неверно понятого им намерения переделать пьесу (на самом деле Гоголь имел в виду внести исправления в одну только "Развязку"). Зачарованный магической реальностью выведенных писателем на свет персонажей, он отказывается признать за ними право на тот космический реализм, какой вкладывали в этот термин сами создавшие его философы: "...я так свыкся с Городничим, Добчинским и Бобчинским в течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня... это было бы действие бессовестное... Не давайте мне никаких намеков, что это де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди, между которыми я взрос и почти состарился. Видите ли, какое давнее знакомство? ... с этими в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите их отнять у меня". После таких трогательных, немного кокетливых, но в принципе не слишком убедительных возражений, М. С. Щепкин, движимый желанием защитить потревоженный гоголевским порывом к возвышенному привычный, "обжитой" уже актером облик героев, неожиданно договаривается до вполне художественно-афористического выражения собственной позиции, несколько напоминающего по стилю розановскую публицистику: "После меня переделайте хоть в козлов, а до тех пор я не уступлю вам Держимóрды, потому что и он мне дорог"[4].

Столкнувшись с таким дружным непониманием, Гоголь,

однако, сумел на деле осуществить горячо проповедовавшиеся им в только что вышедшей книге статей идеалы самоограничения, смирения и призыв к единству соотечественников. Оставив без ответа критические замечания, направленные на него лично, хотя они нередко звучали весьма оскорбительно и раздавались из уст даже ближайших друзей, он постарался спокойно возразить на замечания по существу пьесы. Так, в послании М. С. Щепкину, написанном около 10 июля н. ст. 1847 года, он категорически отвергает приписываемый ему метод аллегоризации: "Переделку... я разумел только в отношении к пиесе, заключающей 'Ревизора'. Понимаете ли это? В этой пиесе я так неловко управился, что зритель непременно должен вывести заключение, что я из 'Ревизора' хочу сделать аллегорию. У меня не то в виду. 'Ревизор' – 'Ревизором', а примененье к самому себе есть непременная вещь, которую должен сделать всяк зритель изо всего, даже и не 'Ревизора', но которое приличней ему сделать по поводу 'Ревизора' ".

И, словно опасаясь – на основе приобретенного уже горького опыта – опять оказаться непонятым с первого раза, в конце письма он снова решительно отвергает идею о том, что "Развязка" представляет из себя аллегорию: "Аллегорья аллегорией, а 'Ревизор – 'Ревизором' ".

Из всего этого следует вывод, что в соответствии с авторским толкованием "Развязка 'Ревизора' " является не аллегорией (что в буквальном переводе означает "иносказание"), а символом. Для подтверждения его обратимся сначала к тому, что говорила о роли символа в художественном произведении классическая философия искусства того времени. Ф. В. Шеллинг, имя которого Гоголь не раз упоминает в своих статьях, открыто выступал, например, против схематического и аллегорического понимания именно в пользу символического. В своей "Философии искусства" он, в частности, пишет о символических образах следующее: "Их величайшую прелесть составляет именно то, что, хотя они просто *суть,* безотносительно к чему бы то ни было, абсолютные в себе самих, все же сквозь них в то же время

неизменно просвечивает значение. Нас, безусловно, не удовлетворяет голое бытие, лишенное значения, примером чему может служить голый образ, но в такой же мере нас не удовлетворяет голое значение; мы желаем, чтобы предмет абсолютного художественного изображения был столь же конкретным и подобным лишь себе, как образ, и все же столь же обобщенным и осмысленным, как понятие"[5].

С другой стороны, блестящий образец для сравнения – легкую и несколько фривольную аллегорию – дает в своих известных "Записках" наиболее близкий Гоголю поэт старшего поколения, Г. Р. Державин. Рассказанный им случай может, пожалуй, послужить даже классическим примером для учебника, так как он содержит не просто яркую аллегорию, но своеобразную "аллегорическую историю с аллегорией". Вот этот любопытный отрывок: "В 1779 году перестроен был... Сенат, а особливо зала общего собрания, украшенная червленым бархатным занавесом с золотыми франжами и кистями и лепными барельефами... Между прочими фигурами была изображена скульптором Рашетом Истина нагая, и стоял тот барельеф к лицу сенаторов, присутствующих за столом... Когда изготовлена была та зала и генерал-прокурор князь Вяземский осматривал оную, то увидев обнаженную Истину, сказал экзекутору: "Вели ее, брат, несколько прикрыть". И подлинно, с тех почти пор стали отчасу более прикрывать правду в правительстве"[6]. Произошедшее в рашетовской Истиной удвоение аллегорического эффекта, "возведение его в квадрат", делает отличие между двумя рассматриваемыми категориями эстетики подчеркнуто наглядным.

Близкое гоголевскому толкование разницы между символом и аллегорией дает и современный философ-культуролог С. С. Аверинцев в специально посвященной вопросу о символе энциклопедической статье: "Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, – пишет он, – в него надо вжиться. (Ср. приведенное выше приглашение героя-протагониста "опуститься в свою душу" с подлинным Ревизором. – В. Н.) Именно в этом состоит

принципиальное отличие символа от аллегории: смысл символа не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно "вложить" в образ и затем извлечь из образа. Соотношение между значащим и означаемым в символе есть диалектическое соотношение тождества в нетождестве"[7]. Несколько дальше в той же работе встречается и необычайно удачно выраженная идея об обязательном присутствии в настоящем художественном образе основных, "вечных" тем человеческого творчества, — таких, как стремление к "Верховной вечной красоте". Только с помощью этих ключей-символов можно отомкнуть двери сердца, пробудить внутреннее духовное око к созерцанию чудесной гармонии космоса: "...в конечном счете содержание подлинного символа через опосредующие смысловые сцепления всякий раз соотнесено с "самым главным" — с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого "универсума". Уже то обстоятельство, что любой символ вообще имеет "смысл", само *символизирует* наличность "смысла" у мира и жизни".

Те — немногочисленные, впрочем, — исследователи, которые обращались внимательно к развитию главной идеи "Ревизора" в его "Развязке", также приходили к выводу о ее постепенном и естественном обобщении, символизации. Один из наиболее проницательных мыслителей "серебряного века" поэт Вячеслав Иванов видит в этом основное содержание "Развязки": "Теперь... мы можем отнестись к замысловатому толкованию беспристрастно... Это размышление об аналогии между общественной организацией и организацией личного сознания... остроумно и глубокомысленно. Не стирая ни иоты в написанном, оно не отменяет прямого смысла пьесы и не притупляет остроты ее непосредственного действия. Наконец, с точки зрения стилистического анализа, оно любопытно и поучительно тем, что опять и по-новому обличает... тяготение Гоголя к большим формам всенародного искусства: как в первоначальном замысле мы усмотрели нечто общее с "высокою" комедией древности, так сквозь призму позднейшего домысла выступают

в пьесе-оборотне характерные черты средневекового действа"[8].

"Обвинение" в аллегории с "Развязки 'Ревизора' " в настоящее время можно считать в литературоведении окончательно снятым. В связи с вопросом о "Немой сцене" об этом пишет такой известный специалист по гоголевской драматургии, как Ю. Манн, когда, соглашаясь со словами 1-го комика из второй редакции "Развязки" о недопустимости сведения комедии к аллегории, приходит к заключению: "Немая сцена не аллегория. Это элемент образной мысли "Ревизора", и как таковой он дает выход сложному и целостному художественному мироощущению"[9].

Город в качестве универсального знака одушевленного собрания, общества членов, различных по виду и поведению, но соединенных чем-то необходимо им всем присущим, тем, что их одновременно "ограждает" и вместе с тем дает право "гражданства" (будь то родина у соотечественников или единая личность у человеческих страстей), является – наряду с солнцем, крестом и звездой как знаками осмысленности природы – одним из древнейших и наиболее распространенных образов мифологии и философии. Поэтому-то, вероятно, Гоголь при переосмыслении в 1847 году "Развязки" в первую очередь обратился к углубленной разработке темы "душевного града". Слова о нем в заключительной редакции пьесы произносит персонаж с несколько измененным именем – теперь это не Михаил Семенович Щепкин, а "Михал Михалч", у которого неизменный "совопросник века сего" Семен Семеныч упорно допытывается: "Что это, Михал Михалч, что вы говорите, какой душевный город?"

И Михал Михалч отвечает: "Мне так показалось. Мне показалось, что это мой же душевный город, что последняя сцена представляет последнюю сцену жизни, когда совесть заставит взглянуть на самого себя во все глаза и испугаться самого себя. Мне показалось, что этот настоящий ревизор, о котором одно возвещенье в конце комедии наводит такой ужас, есть та настоящая наша совесть, которая встречает... у дверей гроба. Мне показалось, что этот ветреник Хлеста-

ков, плут, или как хотите назвать, есть та поддельная ветреная светская наша совесть, которая, воспользовавшись страхом нашим, принимает вдруг личину настоящей и дает себя подкупить страстям нашим, как Хлестаков чиновникам – и потом пропадает, так же, как он, неизвестно куда. Мне показалось, что это безотрадно-печальное окончание, от которого так возмутился и потрясся зритель, предстало перед меня в напоминание, что и жизнь, которую привыкаем понемногу считать комедией, может иметь такое же печально-трагическое окончание. Мне показалось, будто вся комедия совокупностью своею говорит мне о том, что следует вначале взять того ревизора, который встречает нас в конце, и с ним... оглядеть свою душу и вооружиться ... против страстей".

Собеседники, однако, высказывают сомнение в том, что именно этот смысл имел в виду сам сочинитель. Но Михал Михалч напоминает им: "Я вам наперед сказал: "Автор не давал мне ключа, я вам предлагаю свой". Автор, если бы даже и имел эту мысль, то и в таком случае поступил бы дурно, если бы ее обнаружил ясно. Комедия тогда бы сбилась на аллегорию, могла бы из нее выйти какая-нибудь бледная, нравоучительная проповедь. Нет, его дело было изобразить просто ужас от беспорядков вещественных не в идеальном городе, а в том, который на земле... Его дело изобразить это темное так сильно, чтобы почувствовали все, что с ним надобно сражаться, чтобы кинуло в трепет зрителя, и ужас от беспорядков пронял бы его насквозь всего... А это уж наше дело выводить нравоученье... Я подумал о том, какое нравоученье могу вывести для самого себя, и напал на то, которое вам теперь рассказал... Кто глядит в душу себе, тот из всего возьмет то, что нужно, тот и в этом вещественном городе увидит душевный свой город; то увидит, что с бóльшей силой следует вооружиться против лицемерия... Кипит душа страстями, говорим всякий день, а гнать не хотим. И бич в руках, данный на то, чтобы гнать их..."

Намечающаяся здесь – на манер предыдущей языковой

игры с "ключом" – сценка с созвучным ему словом "бич" не успевает состояться: автор, торопясь к главной цели, обрывает ее, так и не доводя до конца:

"*Семен Семеныч.* Да где же бич? Какой бич?

Михаил Михалч. А смех разве не бич? Или, думаете, даром нам дан смех, когда его боится... даже и тот, кто ничего не боится? (Отметим все же тут мимоходом один из тех гениальных побочных образов, какие Гоголь способен был создавать посредством полуфразы, что в особенности восхищает в нем собратьев-писателей; прямо с непросохшей еще строки выскакивает в мир совершенно живая фигура чудовища без лица, без имени, но вполне определенного свойства, к тому же черезъестественно жуткая: стоит лишь попытаться представить себе воочию Того, "кто *ничего*[10] не боится", кроме смеха... Между тем сам Гоголь, как будто бы и не замечая вовсе новорожденного словесного детища, вплотную приступает к более важной теме – на сей раз это оправдание смеха. – В. Н.) Если он дан нам на то, чтобы поражать им все, позорящее высокую красоту человека, зачем же не поразим мы то, что порочит красоту собственной души каждого из нас? Зачем не обратим его во внутрь самих себя – из государства не изгоняем собственных наших взяточников?..

Семен Семеныч. ...Вы думаете, возможен этот поворот смеха на самого себя, против собственного лица?

Петр Петрович. Я думаю только, что это возможно для человека, который почувствовал благородство природы и омерзение к своим недостаткам.

Михал Михалыч. ...если он сверх того и русский в душе, тогда ему возможней. Согласитесь: смех у нас есть у всех; свойство какого-то беспощадного сарказма разнеслось у нас даже у простого народа. Есть также у нас и отвага оторваться от самого себя и не пощадить даже самого себя. Стало быть, у нас... может быть возможен поворот смеха на его законную дорогу... Семен Семеныч, разве у меня не такая же русская кровь, как и у вас? Разве я могу почувствовать в мои высшие минуты иное что, как не то же, что способны

почувствовать и вы в такие?.. я также служил земле своей... не пустой я был скоморох, но честный чиновник великого Божьего Государства... " (т. 11, сс. 193–198).

3

Остановим речь Михал Михалча на этих словах, хотя они и могут с первого взгляда показаться чрезмерно выспренними. Дело в том, что символическое значение их гораздо глубже и вместе с тем имеет мало общего с современной писателю политической реальностью. Для того, чтобы лучше понять их смысл в контексте всего творчества Гоголя, нужно сделать несколько шагов назад во времени, вернуться на две-три ступеньки вниз по лестнице духовного возрастания и выяснить родословную образа города в его произведениях. Краткий очерк развития (вернее было бы сказать – роста) этой темы, прошедшей путь от ласкового описания незатейливого малороссийского поселения до драматических подступов к "вечному" граду высочайших идеалов человечества, можно разделить на несколько основных этапов.

Сначала это небольшое украинское "местечко" с полем-площадью посреди и полями вокруг (цикл "Миргород", 1831–1834) или провинциальный городок центральной

России ("Коляска", 1835–1836; первая редакция "Ревизора", 1835–1836). Постепенно размеры города увеличиваются: уже повесть "Вий" наполовину происходит в матери городов русских – Киеве. В год первой постановки "Ревизора" на сцене происходит, наконец, резкий скачок, хорошо заметный по статье "Петербургские записки 1836 года". (1835–1837), носившей, кстати, в представленной для цензуры авторской рукописи название "Москва и Петербург"[11]: она начинается с легкого, артистического сравнения "третьего Рима" с той новой северной столицей, которую дал России Петр I, и во второй своей части уже целиком обращается к теме Петербурга.

С этим новым местом действия связаны так называемые "Петербургские повести", посвященные жизни города, названного в честь апостола Петра (по народным поверьям – райского *ключника)* и изображаемого со все увеличивающейся силой обобщения и символизации: "Нос" (1832–1836; 1851), "Портрет" (1832; 1851), "Шинель" (1834; 1842), "Невский проспект" (1833–1834), "Записки сумасшедшего" (1834), отрывки "Страшная рука. Повесть из книги под названием "Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском острове, в 16 линии" (1830–1833) и др.

Подготовкою к переходу на новую ступень является статья "Об архитектуре нынешнего времени" (1833–1834) из сборника "Арабески", где значительное внимание уделено не только архитектуре зданий и истории ее стилей, но и особенной философии планировки всего города. Мысль писателя обращается при этом к европейскому средневековью, сумевшему органически соединить в своем зодчестве заботу о красоте земного с могучим стремлением ввысь. На сформулированное Гоголем в этой работе своеобразное учение о построении городов, выведенное им на основе переработки своих впечатлений от поездок по самым различным городам континента, возможно взглянуть и с более высокой точки зрения, – и тогда оказывается, что оно приложимо также и к тому, какой он хотел видеть архитектонику собственных

произведений. Так, настаивая на недопустимости забывать действительность, вперивая взор в поднебесье: "При построении городов нужно обращать внимание на положение земли", – Гоголь неизменно подчеркивал первенство в искусстве направления возвышенного: "Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам... Пусть разных родов башни как можно чаще разнообразят улицы... Чтобы все, чем более подымалось кверху, тем более бы летело и сквозило. И помните самое главное: никакого сравнения высоты с шириною. Слово ширина должно исчезнуть. Здесь одна законодательная идея – высота" (т. 9, сс. 233–254).

Естественным продолжением (но далеко еще не завершением) такого движения был для писателя путь из двух средоточий жизни тогдашней России – "третьего Рима" и "города св. ап. Петра" – в Рим первый, "вечный" земной город, к престолу апостола Петра и наследнику его ключей. Тема его получила художественное воплощение (обратим внимание на его незавершенность) в отрывке "Рим" (1839–1842), герой которого, отпрыск старинного римского княжеского рода, начинает "подозревать какое-то таинственное значение в слове "вечный Рим". В самом конце этой оставленной Гоголем в виде полуочерка-полуповести "пьесы" князь взбирается на вершину горы, откуда "пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город... Над блещущей толпой домов и крыш величественно и строго подымалась темная ширина Колизейской громады; там опять играющая толпа стен, террас и куполов, покрытая ослепительным блеском солнца... И потом во всю длину всей картины возносились и голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, объятые каким-то фосфорическим светом. Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе: еще живей и ближе сделался город: еще... голубее и фосфорнее стали горы; еще торжественней и лучше готовый погаснуть небесный воздух... Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннун-

циаты, и таинственную судьбу своего народа, и все что ни есть на свете".

Этот мощный образ сияющего города, как известно, оказал сильнейшее воздействие на считавшего себя учеником Гоголя М. Булгакова: в частности, им навеяны картины Москвы с крыши Пашкова дома и с Воробьевых гор в конце романа "Мастер и Маргарита" (гл. 29 и 31). Теме связи М. Булгакова с его учителем предстоит еще не раз зазвучать в последующем – как и множеству других, незаметно пока лишь затронутых (лестницы, оборванной строки, оправдания смеха, приоткрытых дверей, последнего слова и т. д.)

Путь в первый Рим, город явственно реальный, внешний, явился также перевернутым отражением внутренней дороги гоголевской мысли, потянувшейся в паломничество к духовным истокам России. Поэтому-то именно в Италии, где в значительной своей части написаны были оба тома "Мертвых душ" (вся поэма создавалась с перерывами с 1835 по 1852 гг.) , образ русского города – и, шире, государства – постепенно становился основным в его творчестве. Первая триада "городишко-город-Град" повторялась теперь на более высоком творческом и мировоззренческом уровне.

Живыми подробностями городского управления и быта наполнены "Записные книжки" этого времени, где находятся такие отрывки, как "Дела, предстоящие губернатору" с любопытным разделом "Маски, надеваемые губернаторами" (благородный и воспитанный; военный генерал – прямой человек; губернатор-делец, и проч.) ; "Черты городов" и другие (т. 8, сс. 115–147). К переходному роду произведений можно отнести статью "Что такое губернаторша" (1846) из "Выбранных мест из переписки с друзьями".

Стремление достичь целостного символического обобщения приводит к постепенному соединению основных мотивов "Ревизора" и "Мертвых душ" как раз через образ-ключ "Города". Так, в начале отрывка "Заметки, относящиеся к первой части 'Мертвых душ' " (ок. 1846 г.) три ключевых слова первой редакции "Развязки" – "бездельная

пустота праздного” времени, – которыми осуждается ”беспутный смех”, естественно входят в изложение идеального ”городского” содержания поэмы, каким его видел сам автор: ”Идея города – возникшая до высшей степени пустота... Как все это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени, как люди неглупые доходят до делания совершенных глупостей...

Как пустота и бессильная праздность жизни сменяется мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. Еще сильнее между тем должна представиться читателю бесчувственность жизни.

Проходит страшная мгла жизни, и еще глубокая сокрыта в том тайна. Не ужасное ли это явление? Жизнь бунтующая, праздная – не страшно ли великое она явленье?.. ...при фраках, при сплетнях и визитных билетах никто не признает смерти.

...– Весь город со всем вихрем сплетней – прообразование бездельности жизни всего человечества в массе.

...Противоположное ему прообразование во II (части), занятой разорванным бездельем.

Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до прообразования безделья мира?

Для (этого) включить все сходства и внести постепенный ход” (т. 6, сс. 7–8).

С углублением разработки, погружением в первоосновы выработанного образа-символа все более выясняется его двуплановость, амбивалентность; внутри него самого происходит как бы поединок двух городов, сошедшихся и в реальной человеческой личности: города суетной, бесцельной праздности, влекущей от пустого безделья к страшной смерти – со светлым ”душевным городом”, пребывающим, коренящимся в самом сердце человека, странствующим с ним по всем жизненным дорогам и взыскующим ”верховной красоты”. В отношении второго можно, как кажется, назвать и конкретный прообраз: несомненно знакомый Го-

голю текст, в терминах наиболее распространенной символической системы того времени зримо воплотивший надежды на вечную, нетленную красоту именно в образе города – Нового Иерусалима, который в отличие от Иерусалима ветхого, древнего, открывает свои врата всякому, кто искренне стремится достичь познания высших духовных ценностей. Это стихи 2–4 21-й главы Апокалипсиса: "И я, Иоанн, увидел святый город Иерусалим, новый, сходящий... с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. И услышал я громкий голос... говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними... И отрет... всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже: ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло". Не случайно в 1848 году сам Гоголь отправляется в паломничество в Иерусалим, – в этом путешествии к первообразу Нового града явственно отразилось возрастание роли сознательного знакового поведения, неуклонно происходившее в последнее десятилетие жизни писателя (известно, например, какое значение придавал он многим как будто бы несущественным и малозаметным для окружающих происшествиям и совпадениям).

Воплощение идеи положительной, актуальной бесконечности в символическом облике возвышенного блистающего Города вообще весьма характерно для русской культуры, причем не только в связи с каноническими текстами Писания. Достаточно вспомнить легенды о граде Китеже, из истории реальных Малого и Большого Китежей выросшие в сказание о том, что Китеж земной, уничтоженный при татарском нашествии, обратился во второй своей ипостаси в сокровенный невидимый град, пребывающий вне времени. Широкое хождение имел на Руси и роман "Варлаам и Иоасаф", впервые переведенный в 12 столетии и бытующий в народе не только в виде повести, но и в составе множества духовных стихов, притч и песен. Во втором печатном издании его (1681) находится следующий примечательный отрывок, впрямую касающийся той же темы города:

Иоасаф царевич, "в растерзании сердца и сумнении быв,

воздохнув из глубины... и обилныя токи слез от очию изливая... слезами поливашеся... повержеся на землю, и уснув мало, виде себя... восхищена (последнее слово означает в данном контексте "быть поднятым на умозрительную, душевную высоту". – В. Н.)". Заснувший царевич попадает на "некое поле великое" с чудесными садами и водами, а пройдя "чрез чюдное убо оно и великое поле", входит "во град... неизреченною светлостию сиющ. Стены убо от злата чиста, от камней же многоценных, ихже никтоже николиже виде, столпы и врата созданна имущ. И кто убо изречет доброту, и светлость града оного, свет бо свыше, частыми лучами сиющ, вся улицы его исполняше, и крылатии вои нецыи, светлы сущии, во граде том прохождахуся песни поюще, ихще николиже ухо человеческое слыша: и слыша глас глаголющ: Се покоище праведных, се веселие угодивших в животе своем Господеви".

Однако мало достигнуть этого сверкающего небесного чертога, – нужно еще и суметь удержаться на завоеванной высоте, потому что даже тот, кто уже познал ее, легко может не осилить трудностей и упасть снова вниз, лишиться права постоянного пребывания в вечном Городе. Иоасафа также "оттуду... изведше... грозние мужие... вспять хотеша повести его... Он же красотою оною и добротою весь объят быв, не лишите мене, глаголаше, не лишите мене, молюся вам, неизреченныя радости сея: но дадите мне во едином угле великого сего града пребывати. Они же глаголаху: не возможно есть тебе быти ныне зде, обаче трудом, и потом многим внидеши семо, аще понудишися"[12].

Упоминание множества драгоценных камней и золота отнюдь не характеризует, как может показаться со стороны, средневековый идеал красоты в качестве примитивного и чувственного. Глубокое значение, которое придавали им как раз в духовном, символическом плане люди той чрезвычайно иерархической, во всех областях жизни наполненной лестницами значений и усиленно внимательной к знаковому языку, телесному и мысленному этикету, эпохи, подробно раскрыто в работах современных исследовате-

лей. Так, в специальной главе "О свете и тени" книги, посвященной эпохе перехода от средневековья к Возрождению, искусствовед И. Е. Данилова пишет о том, как понимали роль золота и "каменей многоценных" старые мастера: "блестящие цвета расцениваются как прекрасные не только потому, что они больше насыщены светом, но главным образом потому, что самый момент блеска, то есть излучения, уподобляет цвет свету... Степень прекрасного зависит от степени приобщенности к свету... По-видимому, именно этим объясняется та особая роль, которая отводилась на средневековой шкале эстетических ценностей драгоценным камням. Считалось, что они обладают свойством самосвечения и поэтому подобны субстанциональному свету... Особенно отчетливо проявляется и формообразующая роль золота, – оно выступает как изобразительный и одновременно символический эквивалент света"[13].

4

Картиной ослепительно блистающего и почти недосягаемого, парящего на облаках символа история развития образа города у Гоголя не завершается. При изучении литературных и философских параллелей нами было обнаружено удивительное и как будто бы еще не отмеченное в науке сходство его трактовки с основными положениями главного произведения латинского писателя и богослова блаженного Августина – книги "О Граде Божием".

Знакомство Гоголя с культурой древности было, как известно, профессиональным: в 1834–1835 гг. он преподавал историю средних веков в Петербургском университете, готовясь к своему курсу с величайшим вниманием и любовью к предмету. Бытовавшие в окололитературной среде толки о якобы некомпетентности писателя в этой области были окончательно рассеяны после публикации Г. П. Георгиевским в начале текущего столетия гоголевского архива и, в частности, бумаг, свидетельствовавших о тщательной

работе его над источниками и специальными трудами по историческим и педагогическим дисциплинам. В связи с выходом в свет этих ранее неизвестных материалов А. Г. Фомин писал: "Гоголь чувствовал себя вполне способным быть профессором. Того же взгляда были многие – не только Пушкин, Жуковский, Уваров, Надеждин, но и люди с установившейся научной репутацией, например, известный ученый М. А. Максимович, приглашавший Гоголя адъюнкт-профессором в Киев, Погодин, приглашавший Гоголя адъюнкт-профессором по всеобщей истории в Москву"[14].

Плодом историософских размышлений писателя являются как напечатанные после смерти "Лекции по истории средних веков", программы и библиография к ним, так и обработка заинтересовавших его проблем в творческом и творчески-публицистическом плане. Среди произведений последнего рода обращает на себя внимание статья "О движении народов в конце V в." (1834) из сборника "Арабески", – именно к этому веку относятся и почти все сочинения бл. Августина, которые заложили, по мнению ученых, не только теологическую, но и эстетическую, и даже политическую основу последующего европейского тысячелетия.

Оставляя специалистам богословский аспект, рассмотрим здесь те стороны наследия знаменитого Иппонийца, которые имеют непосредственное отношение к затронутым выше темам. Нужно, однако, отметить, что произведения его доныне сохраняют значение и в других областях гуманитарных наук – в истории литературных жанров (бл. Августин явился одним из зачинателей жанра "Исповеди"), государствоведении (изучение его политической теории входит в современный советский университетский курс истории политических учений), философии и др. В одном из недавно вышедших отечественных исследований по философии средневековья, во многом посвященном анализу системы взглядов бл. Августина, содержатся новые варианты перевода названия упомянутого трактата "De Civitate Dei": вместо традиционного "О Граде Божием" автор книги Г. Г. Майоров предлагает более, с его точки зрения, точные "О госу-

дарстве Бога" или "О божественном обществе"[15]. Оба они и по содержанию, и по словесному выражению близко подходят к идеям, высказанным героем второй редакции "Развязки 'Ревизора' " Михал Михалчем в заключительной части его монолога о "душевном городе" (напр.: "я также служил земле своей... не пустой я был скоморох, но честный чиновник великого Божьего Государства...").

Последовательное сравнение показывает, что сходство двух произведений не ограничивается совпадением в формулировке этих идей, но повсеместно прослеживается и на концептуальном уровне. Обратимся для сопоставления к целиком посвященной нравственному и гражданскому аспектам учения бл. Августина работе Евг. Трубецкого, подробно и систематически изложившего теорию о двух градах – вечном духовном и временном суетном – в понятиях более близкой Гоголю эпохи[16]. Подлинность сходства концепций двух мыслителей подтверждается еще и следующим обстоятельством: в гоголевском наследии не обнаружено прямых упоминаний об Августине, а в книге Евг. Трубецкого нет ни указаний на знакомство с "ключом" к "Ревизору", ни вообще никаких слов о Гоголе.

Приведем несколько наиболее наглядных примеров совпадения точек зрения по основным вопросам этики и мировой истории (для передачи системы бл. Августина ради удобства изложения использована "мозаика", составленная из соответствующей главы труда Евг. Трубецкого, тщательно, со множеством ссылок непосредственно на латинский первоисточник обосновывающего каждое свое заключение).

Вот параллель к размышлениям Гоголя о потрясающем впечатлении страха и грядущего неумолимого возмездия, производимого "Немой сценой" и послужившего лестницей между двумя планами образа города – реальным и символическим. Согласно бл. Августину, пишет Евг. Трубецкой, "языческие государства служат внешней им цели обнаружения правды, которая не раскрывает в них своих положительных качеств, а проявляется лишь внешним образом как

возмездие (курсив в тексте. – В. Н.); в них самих нет самобытной внутренней цели, и значение их оценивается внешним им мерилом – той *пользы,* которую они приносят гражданам вышнего города". (Ср. также во второй редакции "Развязки" слова о том, что дело автора комедии – "изобразить просто ужас от беспорядков вещественных не в идеальном городе, а в том, который на земле... А уж наше дело выводить нравоученье".)

Противопоставление воплощаемой Хлестаковым ветреной светской совести, пытающейся захватить главную роль, – истинному Ревизору, обладающему подлинным правом первородства, соотносится со следующим контрастом, выделяемым Августином: "К единству Града Божия требуется исторический контраст двух обществ – небесного и земного, дабы из самого сравнения с сосудами гнева вышний город, странствующий на земле, научился не доверять свободе своей воли... Противоположность благодати и беззаконной свободы от начала мира олицетворяется противоположностью двух ангельских царств: в обществе ангелов свобода приносит себя в жертву благодати, в сатаническом же государстве она сама возводит себя в верховный, абсолютный принцип. Гордый и завистливый дух не довольствуется тем, чтобы держать власть от высшего себя, и хочет сам быть высшим, властвовать сам от себя: он отвращается к самому себе, делает себя центром, и с какою-то тираннической спесью предпочитает радоваться о своих подчиненных (вспомним феерическое хлестаковское "тридцать пять тысяч одних курьеров!" – В. Н.), чем самому быть подчиненным".

К рассуждению героя "Развязки" о том, что "город, который выведен в пьесе – это наш же душевный город, и сидит он у всякого из нас", особенно в связи с подчеркиваемым автором общественным, социальным значением этих слов (напр., в письме к М. С. Щепкину: "Примененье к самому себе есть непременная вещь, которую должен сделать всяк зритель"), близко подходит такое положение: "Как идеал Град Божий есть благодатное царство, которое

не исчерпывается внешним единством здания, а проникает собою всецело внутреннюю жизнь личности и общества, связывая всех участников спасения в единое социальное тело".

Предупреждение того же персонажа "Развязки": "Не говорите: "это старые речи"... Те вещи, которые нам даны с тем, чтобы помнить их вечно, не должны быть старыми: их нужно принимать как новость, как бы в первый раз только их слышим, кто бы их ни произносил нам", рассматриваемое в контексте эволюции образа города в гоголевском творчестве, созвучно следующему отрывку: "О Граде Божием сказано в Апокалипсисе, что он сходит с небес (гл. 21, ст. 2–4), потому что он создан благодатию. Не должно думать, что он сходит к нам только в конце веков: он от начала времен сошел на землю, ибо от создания рода человеческого благодать собирает на земле граждан для вышнего Иерусалима. От начала благодать ведет род человеческий к его вечной цели, и в этом состоит всемирно-исторический процесс" (здесь также звучит иератический пафос призыва: "В Русской земле все стремится туда же... кверху, к Верховной вечной красоте!").

О том, кто и как может ощутить непосредственное присутствие этой вневременной красоты среди постоянно меняющихся, преходящих картин смертной жизни: Гоголь – "разве у меня не такая же русская кровь, как и у вас? Разве я могу почувствовать в мои высшие минуты иное что, как не то же, что способны почувствовать и вы в такие?.."; бл. Августин – "Форма земного царства есть вечное разделение, вражда. Небесное царство, напротив, проявляется на земле как согласие в разнообразии и множестве, как единство божественной гармонии".

Обратимся к записям о городской символике "Мертвых душ": "Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до прообразования безделья мира?.. Для этого включить все сходство..." А вот как раскрывает глубокое различие в том же обманчивом сходстве латинский философ: "Как Град Божий, так и земное, человеческое царство

стремятся к миру. Но между тем, как первый ищет мира небесного, стремится к покою вечности, – земное царство стремится к миру земному, полагая этот мир в совокупном наслаждении и пользовании мирскими благами".

Сравнивая первый том своей поэмы со вторым, Гоголь далее намечает такую сюжетную антитезу: "Весь город со всем вихрем сплетней – прообразование бездельности жизни всего человечества в массе... Противоположное ему прообразование во II части, занятой разорванным бездельем". О неуклонно возрастающем распаде всякого оторвавшегося от онтологической основы нравственности мира, который неминуемо раскалывается все дальше уже внутри себя самого, писал и Августин: "В лице Каина, основателя первого города на земле, сущность земного царства обнаруживается как братоубийство, раздор. Земные блага, которые в нем служат высшей, безусловной целью, не могут всех одинаково насытить, примирить и объединить. Как в первом на земле городе, так и в последнем, в Риме, сказываются те же черты Каинова царства. Основатель Рима – Ромул – братоубийца, подобно Каину, и история Рима есть беспрерывная война или междоусобие. Но если Каин посягнул на гражданина вышнего города – Авеля, то Ромул убил своего земного согражданина – Рема. Братоубийство Ромула означает внутреннее раздвоение земного царства".

В отношении основной темы последней сохранившейся главы второго тома происходит даже необычное, тройное совпадение. Там, как известно, на сцене появляется в качестве "миродержателя тьмы века сего" некий "юрисконсульт", который "как скрытый маг, незримо ворочал всем механизмом; всех опутал решительно, прежде, чем кто успел осмотреться" (т. 6, сс. 143–144). В борьбу с этим олицетворением Зла приходится вступать уже самому автору. Вот что говорит об этом современный литературовед И. П. Золотусский: "В оставшихся главах мы видим эту вихрящуюся пустоту, проносящуюся как смерч на фоне ярмарки в городе Тьфуславле и имеющую в центре своем страшного философа-МАГА, которому противостоит другой

маг – сам Гоголь, со своей высоты останавливающий ее действие. Маг-автор побеждает мага-дьявола (ср. в той же главе: "кто-то пропустил между ними, что народился антихрист". – В. Н.). Выросший на русской почве, том этот поднимается "до прообразования всемирного", в... образах представляя соперничающее ДОБРО и ЗЛО и их непрекращающийся ПОЕДИНОК"[17]. В изложении Евг. Трубецкого в точности то же звание отнесено к ратоборствующему против Зла бл. Августину при сопоставлении его с классическим римским юристом Ульпианом: "Если Ульпиан справедливо считает себя жрецом права, то с таким же точно основанием автор "Града" мог бы быть назван юрисконсультом царства Божия".

Близость концепции Гоголя обнаруживает и общая картина учения бл. Августина о двух градах. Она также начинается с определения исторических корней: Цицерон говорит, что сама этимология слова res publica – оно для него однозначно с civitas (государство) – указывает на то, что государство есть *дело общее,* ибо оно представляет собою коллективный интерес, общую волю целого народа. Государство есть общее дело народа, говорит Цицерон, прибегая к непередаваемой на русском языке игре слов: res publica est res populi.

Августин считает, что это цицероновское определение применимо единственно к тому общественному союзу, где царствует правда и к которому относятся слова Пс. 87-го "Славное возвещается о тебе, Град Божий". Этот град противополагается языческому царству как единственное достойное человека и праведное общее дело (интересно, как настойчиво звучит здесь это понятие об "общем деле", невольно наводящее на мысль о древнейших корнях основной формулы учения другого замечательного русского подвижника – Н. Ф. Федорова. – В. Н.)

В философии Цицерона римский юридический идеал воспринимает в себя элементы стоической системы. Из позднейших римских стоиков Сенека, в выражениях, чрезвычайно напоминающих Августина, говорит о противоположности

божеского и человеческого царств: "Мы обнимаем мыслью два царства (res publicas): одно великое и по истине всем общее, в котором содержатся боги и люди, в нем мы устремляем наши взоры не на тот или другой угол, но солнцем измеряем границы нашего государства; другое царство есть то, к которому мы принадлежим в силу рождения". Император Марк Аврелий, выражая несколько иначе ту же самую мысль, возвещает, что "человек есть гражданин вышнего города, по отношению к которому остальные города суть как бы отдельные дома".

До самого нашествия Алариха среди римских язычников твердо и упорно держалась вера в вечность Рима и в бесконечность его царствия. Августин, после его падения, говорит:" Не будем влагать сердце наше в земное, когда мы видим, что разрушается земля. Земные царства меняются. Разрушается город, к которому мы принадлежим в силу телесного рождения, но пребывает вечно тот, в котором мы духовно родились. Что мы пугаемся гибели земных царств? Нам для того обещано небесное, чтобы мы не погибали вместе с земным". Между Августином и язычниками идет спор о том, который есть истинно вечный город – Град Божий или город богов, город небесный или город земной; кому де-юре и де-факто принадлежит вечное царствие? В этом споре теократический идеал прежде всего противополагается языческому идеалу города вселенной.

На земле Град Божий и царство земное переплетены и смешаны между собою, так что определенных границ между тем и другим не существует. И, несмотря на это несовершенство временного земного его состояния, идеал города Божия не упраздняется ходом событий, а оправдывается перед судом истории. Град Божий есть центральный мотив всемирной истории, но есть безусловная провиденциальная цель, к которой стремится все исторически-существующее. Как вечное ядро и разумный смысл временной действительности, Град Божий не протекает и не уничтожается подобно другим историческим явлениям, имеющим лишь относительное, условное значение: он предшествует созданию вре-

мени в вечном плане, присутствует от начала в беге времен, непрестанно в нем сохраняется, раскрываясь постепенно, и переходит в вечность, переживая самую временную действительность: он есть начало, середина и конец мирового процесса.

Град этот не есть только союз Бога и людей, ему принадлежит универсальное значение; в нем не только человечество, но и вся тварь, начиная с ангелов и кончая массами неорганического вещества, приходит к совершенному единству в Творце. Он есть и верховный принцип мировой структуры и конечная цель творения, ибо осуществляет вечный покой создания, в котором каждое существо находит подобающее ему место и назначение. Мир физический не упраздняется в идее этого Града, но подчиняется воле человека. Из типических явлений его в истории примечателен образ царя Давида, который воспевал псалмы: сама музыкальная гармония пения, стройное согласие в разнообразии звуков служит здесь символом всеобщей симфонии (т. е. со-звучия), стройного порядка вышнего города.

В идее вечного Града заключается принцип архитектурного единства вселенной. Это не просто фактор духовной жизни человечества, – но и венец всей космической организации. В нем обновленный человек господствует над преображенным веществом, ибо град сей есть не только новое небо, но и новая земля.

5

Вряд ли стоит недооценивать роли той тончайше разработанной символической системы, особенности которой обусловили надежное сохранение и переход главной интуиции мыслителя первых веков христианства через громадный промежуток в тысячу четыреста лет в книги русского писателя XIX столетия. Она несомненно послужила фоном, основой, на которой появился неповторимый узор гоголевского художественного полотна, и сбрасывать это со счетов — как бы ни изменилось по сравнению с прошлым веком наше мировоззрение — значит сознательно строить осадную стену непонимания, брать штурмом и разрушать чужой "душевный город" наподобие иноплеменных завоевателей.

Но общий очерк развития темы города у Гоголя представляет собою лишь часть тех обширных пространств, что открываются при помощи данного им самим замечательного ключа. Второю половиной являются внутренние глубины и высоты, своего рода иерархия восхождения к вершинам

его творческого наследия, в соответствии с последней авторской волей ставшего нашим общим народным достоянием.

Вопрос о наследовании "вещей невещественных" возникает здесь неспроста. Он вплотную подводит к так до сих пор и не нашедшей положительного решения загадке предварительного "Завещания", написанного за семь лет до смерти и напечатанного в качестве первой статьи книги "Выбранные места из переписки с друзьями" (это был один из самых потрясающе-искренних – и одновременно самых уязвимых – приемов гоголевской "нравственной публицистики"). Толки о том, вправе ли человек, хотя бы и увенчанный славой писатель, обнародовать заживо свой завещательный документ, а также другие удивительные места этого уникального текста, в особенности те так полюбившиеся праздному досужеству строки, где предупреждалось о возможности длительного, похожего на смерть сна, – как-то отвлекли внимание от гораздо более интересного и даже таинственного четвертого пункта, в котором Гоголь с подкупающей убедительностью утверждает, будто главное, что остается после него соотечественникам, это произведение, озаглавленное ПРОЩАЛЬНАЯ ПОВЕСТЬ:

"IV. Завещаю всем моим соотечественникам (основываясь единственно на том, что всякий писатель должен оставить после себя какую-нибудь благую мысль в наследство читателям), завещаю им лучшее из всего, что произвело перо мое, завещаю им мое сочинение, под названием ПРОЩАЛЬНАЯ ПОВЕСТЬ. Оно, как увидят, относится к ним. Его носил я долго в своем сердце как лучшее свое сокровище, как знак небесной милости ко мне... Оно было источником слез, никому не зримых, еще от времени детства моего. Его оставляю им в наследство. Но умоляю, да не оскорбится никто из моих соотечественников, если услышит в нем что-нибудь похожее на поученье. Я писатель, а долг писателя не одно доставленье приятного занятья уму и вкусу; строго взыщется с него, если от сочинений его не распространится какая-нибудь польза душе и не останется от него ничего в

поученье людям. Да вспомнят также мои соотечественники, что, и не бывши писателем, всякий отходящий от мира брат наш имеет право оставить нам что-нибудь в виде братского поученья, и в этом случае нечего глядеть ни на малость его звания, ни на бессилие, ни на самое неразумие его, нужно помнить только то, что человек, лежащий на смертном одре, может иное видеть лучше тех, которые кружатся среди мира. Несмотря, однако, на все таковые права мои, я бы все не дерзнул заговорить о том, о чем они услышат в ПРОЩАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ, ибо не мне, худшему всех душою, страждущему тяжкими болезнями собственного несовершенства, произносить такие речи. Но меня побуждает к тому другая, важнейшая причина: соотечественники! страшно!.. Замирает от ужаса душа при одном только предслышании загробного величия и тех духовных высших творений... перед которыми пыль все величие... творений, здесь нами зримых и нас изумляющих. Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся... Может быть, ПРОЩАЛЬНАЯ ПОВЕСТЬ моя подействует сколько-нибудь на тех, которые до сих пор еще считают жизнь игрушкою, и сердце их услышит хотя отчасти строгую тайну ее и сокровеннейшую небесную музыку этой тайны. Соотечественники!.. не знаю и не умею, как вас назвать в эту минуту. Прочь пустое приличие! Соотечественники, я вас любил; любил тою любовью, которую не высказывают... за которую благодарю... как за лучшее благодеяние, потому что любовь эта была мне в радость и утешение среди наитягчайших моих страданий — во имя этой любви прошу вас выслушать сердцем мою ПРОЩАЛЬНУЮ ПОВЕСТЬ. Клянусь: я не сочинял и не выдумывал ее, она выпелась сама собою из души, которую воспитал сам Бог испытаниями и горем, а звуки ее взялись из сокровенных сил нашей русской породы нам общей, по которой я близкий вам всем" (т. 7, сс. 9–11).

Читателю, однако, нет смысла перебирать в своей памяти одно за другим названия всех сочинений Гоголя: среди них

произведения под названием "ПРОЩАЛЬНАЯ ПОВЕСТЬ" нет. Принято считать, что "Завещание" было составлено во время тяжелого кризиса 1845 года, когда писатель полагал близкий конец неминуемым; счастливо пережив болезнь, он решил отказаться от напечатания самого откровенного из творений. В первом издании "Выбранных мест" самим автором сделано следующее примечание к IV пункту: "ПРОЩАЛЬНАЯ ПОВЕСТЬ не может явиться в свет: что могло иметь значение по смерти, то не имеет смысла при жизни".

Но означает ли это, что повесть вообще не существовала? *Вывод, к которому* пришли исследователи гоголевского наследия. Настойчивость, с какой кровный малороссиянин Гоголь именует себя русским, не случайна. Эта черта вообще необычайно характерна для него, умевшего естественно соединить искреннейшую привязанность к родным местам, совершенно очевидную из посвященных им произведений, со способностью собрать и обнять в своем любящем сердце всю Россию как единое живое тело отечества, и не представлявшего возможности расчленения одного народа на взаимно обособленные части и племена. Насколько это было непросто, можно увидеть, например, сравнив известное стихотворение Т. Г. Шевченко "Гоголю" (1844 ?) с гоголевским пожеланием, выраженным в записной книжке 1846 года, "обнять обе половины русского народа, северную и южную, сокровище их духа и характера". (Пропуск в самиздатской рукописи.) "Прощальная повесть, о которой Гоголь говорит в IV пункте "Завещания", очевидно, так и не была им написана", – гласит лаконический комментарий к академическому собранию сочинений[18].

Между тем, нельзя не заметить, что уже одно лишь описание ее сделано с такой силой и непосредственностью, что повесть эта явственно встает перед глазами словно живая. Как-то трудно поверить, что, прощаясь с читателями перед уходом в вечность, великий писатель решил солгать, а солгав, сумел сделать это столь искренне. Так считали и многие его современники, в том числе сама мать, Мария Ивановна:

в одном из писем ее к М. П. Погодину она спрашивает: "...скажите мне, пожалуйста, существует ли прощальная повесть моего сына, о которой он упоминает в последней своей книге?"[19]. Вряд ли можно принять и предложение отождествить с повестью книгу "Выбранные места из переписки с друзьями", – это собрание статей и писем Гоголь никогда не называл художественным произведением.

Вероятно, окончательно снять покров тайны с этой загадки гоголевского наследия уже не сумеет никто; но с помощью врученного читателю автором тонкого луча-ключа – символа города – можно все-таки попытаться проникнуть сквозь него хотя бы в некоторых местах, чтобы затем, передвигая луч с одного угла картины к другому, сделать ее, подобно искусному рисунку-обманке Федора Толстого, немного прозрачной. Для этого вглядимся пристальнее в последние неоконченные произведения писателя, мысленно продолжая линии их движения, – и постепенно выяснится, что почти все они сходятся где-то в вышине в некое единое целое, представление о котором помогает понять не самые контуры и сюжет ПРОЩАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ, а то, *о чем* должна была бы идти в ней речь.

В первую очередь ключевой образ "душевного града" оказывается подходящим к затворенной двери внутреннего содержания уничтоженного в большей своей части второго тома "Мертвых душ", о чем можно судить по множеству указаний и намеков, разбросанных в эпистолярном наследии Гоголя. Так, в письме А. О. Смирновой от 25 июля 1845 года читаем: "Вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет "Мертвых душ". Это пока еще тайна... и *ключ от нее* покамест *в душе* у одного только автора" (курсив наш. – В. Н.). Укрепление собственного душевного строения рассматривается как составная часть творчества: "Самый предмет и дело связано с моим собственным внутренним воспоминанием... никак не в силах я писать мимо меня самого" (письмо Н. М. Языкову от 14 июля 1844 года). И, наконец, благоустройство души соединяется с художественной рабо-

той в дружном создании надежных, прочных произведений: ”Рожден я вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной. Дело мое проще и ближе... Дело мое – *душа* и *прочное дело жизни.* А потому и образ действий моих должен быть прочен, и сочинять я должен прочно” (”Четыре письма к разным лицам по поводу ”Мертвых душ”, – т. 7, с. 92).

Существует мнение о том, что поставленных перед поэмой высочайших задач – изобразить ”несметное богатство русского духа” – Гоголь выполнить не сумел. Однако, сохранившиеся главы черновика второго тома и отзывы современников, слышавших чтение автором не дошедшего до нас белового текста, прямо говорят об обратном: мощным творческим усилием писателю удалось воплотить, казалось бы, невоплотимое. Лучшим из доказательств, как это справедливо определил С. С. Аверинцев, издавна считалось ”показательство”[20]. Когда Гоголь прочел заведомо предрасположенному против нового направления его мысли С. Т. Аксакову переделанные первые главы второго тома поэмы – тот был побежден. В письме от 27 августа 1849 года он признается: ”Я должен перед вами покаяться... Мне показалось несовместным ваше духовное направление с искусством. Я ошибся. Слава Богу!.. Талант ваш не только жив, но и созрел. Он стал выше и глубже”. О том, что это был не просто комплимент, вызванный стремлением загладить прошлые недоразумения, свидетельствует другое признание С. Т. Аксакова в письме сыну Ивану (20 янв. 1849 года): ”Такого высокого искусства: показывать в человеке пошлом высокую человеческую сторону, нигде нельзя найти, кроме Гомера. Так раскрывается духовная внутренность человека, что для всякого из нас, способного что-нибудь чувствовать, открывается собственная своя духовная внутренность (любопытно, как сам Аксаков невольно начинает говорить здесь совершенно в духе и стиле столь нелюбимых им ”Выбранных мест”. – В. Н.) Теперь только я убедился вполне, что Гоголь может выполнить свою задачу, о которой

так самонадеянно и дерзко, по-видимому, говорит он в первом томе"[21].

Эти слова передают как бы отраженный свет – свет не потухшего давно огня, поглотившего когда-то сожженные страницы трагической книги, но "невечерний", вечный свет художественного гения, горевшего мечтой о духовном воскресении соотечественников. Они питают и надежду в оправданность поисков глубинной основы творческого завещания писателя, последних неоконченных его произведений, объединенных идеей ПРОЩАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ. Рукописи, пусть даже оборванные и незавершенные, есть живое зеркало таинственного процесса создания, овеществления, одевания плотью высшей красоты, являемой через человека в мир. И они действительно, как сделалось принято повторять вслед за М. Булгаковым, "не горят!".

Кстати, никто еще, как кажется, не обращался к наиболее вероятному источнику этого знаменитого выражения – сложной метафорической системе третьей книги Ездры, завершающей весь корпус Ветхого Завета (только в православной его редакции). М. Булгаков, сын профессора Киевской духовной академии и сам большой знаток философии древности[22], несомненно должен был быть знаком с содержанием ее четырнадцатой главы: это как раз и есть ВОССТАНОВЛЕНИЕ СОЖЖЕННЫХ КНИГ. "Век во тьме лежит, – говорится в 20–21 стихах, – и живущие в нем – без света; потому что закон... сожжен, и оттого никто не знает, что соделано... или что должно им делать". И вот охваченный жаждой спасения своего народа Ездра в пророческом жаре за сорок дней пишет вновь 94 сожженные книги Завета, "чтобы передать их мудрым из народа, потому что в них проводник разума, источник мудрости и река знания" (ст. 47–48).

Трудная работа восстановления доброго имени второго тома "Мертвых душ" уже в значительной степени проделана современным литературоведением (здесь следует в особенности отметить книгу К. Мочульского). Теперь в отношении этого замечательного памятника национальной литературы,

впервые открыто соединившего в себе яркую образность с размышлениями о судьбах и путях возрождения России, вряд ли кто-то решится сказать вслед за писательницей Н. Берберовой, что сожжение его является "несомненной удачей современной литературы". Слишком явно уже, что за лицо у той "современной литературы", которая спешит "облегченно вздохнуть, услышав, что Гоголь сжег вторую часть "Мертвых душ" – ее не столь легко было бы предать забвению, как "Выбранные места", – впрочем, и это потребовало более полувека"[23].

6

В отличие от неоконченных "Мертвых душ", конечные слова ненаписанной ПРОЩАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ хорошо известны: это одновременно и последние слова умирающего Гоголя, знаменитая фраза его о "лестнице". Однако, для того, чтобы понять значение ее во всей полноте, нужно обратиться сначала к истории предсмертной болезни писателя.

Необычайная личность его обладала редкой способностью создавать вокруг себя неповторимо "гоголевскую" атмосферу, магическую, загадочную и словно бы наполненную ожившими символами. В особенности это касается венчающих месяцев его жизни: тот, кто все поздние свои годы пытался во что бы то ни стало определить причины недугов России – сам умер от болезни, о которой до сих пор нельзя сказать ничего определенного: врачи не сумели уверенно произнести хотя бы ее название.

Непонятное заболевание, сведшее великого писателя в могилу 42 лет от роду, продолжает занимать умы и специалистов-медиков, и просто читателей его книг. Не избежали

соблазна попытаться разгадать его истинное имя и коллеги Гоголя по писательскому цеху, причем тут снова ярко проявилась "заряженность" гоголианой всего, что каким бы то ни было образом связано с таинственным малороссиянином. Совпадения, о которых речь будет еще идти впереди, даже после смерти не перестали преследовать боготворившего Гоголя М. Булгакова (по "гражданской" профессии – врача); а другой близкий ему автор нашего времени, М. Зощенко (дед его, как выяснили биографы, учился вместе с Гоголем в полтавском училище) – сам заболел и чуть было не умер от нервного расстройства, весьма схожего с роковой хворостью своего прославленного предшественника.

Это побудило М. Зощенко обратиться к посредству получившего тогда известность психоанализа, после чего он не только сумел убедить себя в излечении от недуга, но и попытался приложить приобретенный опыт к биографиям знаменитых людей прошлого. В посвященной этому повести "Перед восходом солнца" специальный раздел отведен исследованию болезни Гоголя, рассматриваемой как комплекс подсознательных неврозов, приобретенных в раннем детстве[24]. Однако, с зощенковскими выводами согласны немногие: наряду с критикой профессиональных психологов и литературоведов вескими аргументами против них являются также и "возражения сердца", та высокая духовность русской литературы, которая обусловила неприятие психоанализа практически всеми писателями нашего века, к какому бы направлению они ни принадлежали – от М. Бахтина до В. Набокова[25].

Пользуясь именно этим критерием, К. Мочульский пришел к наиболее, как представляется, достоверному заключению о том, что Гоголь незадолго перед кончиной получил "откровение о смерти" (или, говоря опрощенным языком героя повести "Живая вода" современного писателя Вл. Крупина – "второй звонок"). Известно, что он обладал чрезвычайно тонкой и чувствительной нервной организацией, обостренно воспринимавшей окружающий мир и его "веяния". С. Т. Аксаков недаром утверждал: "Нервы его, может

быть, во сто раз тоньше наших: слышат то, чего мы не слышим, содрогаются от причин, нам неизвестных..." Ощутив эту весть особым, скрытым в глубинах человеческого организма и до конца еще не разгаданным механизмом "памяти о будущем", который время от времени предупреждает о грядущей опасности и даже может дать заранее предчувствие близкого конца, Гоголь постарался использовать оставшиеся часы жизни для приготовления к достойной встрече с неизбежным.

С такой точки зрения многие обстоятельства последних дней писателя получают свое объяснение. Остановимся лишь на некоторых из них. За две недели до смерти, выглядя еще внешне совершенно здоровым, Гоголь неожиданно пожелал исповедаться и причаститься, причем не во время поста, как это было принято (а приближался самый значительный, Великий пост), но тотчас же – на мясопустной неделе ("масленице"), что выглядело весьма необычно для людей прошлого века. Однако, здесь он, доселе всегда внимательно прислушивавшийся к советам друзей и знакомых, впервые решительно счел себя вправе в одиночку определять свою дальнейшую судьбу. И с этой поры в соответствии с той "запредельной", но всеми соблюдаемой логикой, которая дает мнению умирающего главенство перед доводами тех, кто еще не приблизился к конечной черте, превращает всякое слово его в приказ для остающихся и дает право "вещать" почти что из-за гроба – "завещать", – Гоголь не колеблясь отвергал не подходившие ему советы не только близких и врачей, но и такого признанного им самим духовного авторитета, как митрополит Московский Филарет.

Причастившись в четверг на последней неделе перед постом, пишет наблюдавший писателя доктор А. Т. Тарасенков, он ездил в Преображенскую больницу, где жил тогда известный на всю Москву "блаженный" прорицатель Иван Яковлевич Корейша, который оставил по себе память и в истории городской жизни середины столетия, и в литературе того и даже более позднего времени (о нем писали Н. С. Лесков, И. Г. Прыжов, Ф. М. Достоевский, Б. Пильняк

и др.). "Подъехав к воротам больничного дома, он слез с саней, долго ходил взад и вперед у ворот, потом отошел от них, долгое время оставался в поле, на ветру, в снегу, стоя на одном месте, и наконец, не входя во двор, опять сел в сани и велел ехать домой"[26].

Можно предполагать, что в драматическую минуту Гоголь вспомнил обычай, издревле существовавший на Руси, обращаться за моральной поддержкой к отрешенному от мирской суеты "нищему духом", юродивому. Сомнения в приемлемости такого обращения и завершивший их отказ оказываются прообразовательными для будущего российской словесности, в особенности же для тех из писателей, кого внутренняя потребность действовать на благо родины выводила за пределы чистой беллетристики. Дорожка, протоптанная в снежном поле у так и не отворенных ворот на Преображенке, и два путешествия к старцам Оптиной пустыни – куда Гоголь, напротив, вошел и совет, данный там, принял, – проложат путь для Ф. М. Достоевского, А. К. Толстого, В. С. Соловьева, К. Н. Леонтьева и многих других. Напоследок эпизод с Корейшей как бы в перевернутом изображении отразится в многозначительной картине колебаний Льва Толстого, которого бегство из Ясной поляны привело ко входу в келью оптинского старца Варсонофия. Толстой тогда, как передает со слов очевидца И. А. Бунин, "бродил возле скита, дважды подходил к дому старца о. Варсонофия, стоял у его дверей, но не взошел..."[27].

Вернемся к рассказу доктора Тарасенкова. "Во всю масленицу после вечерней дремоты в креслах, оставаясь один, по ночам при всеобщей тишине он вставал и проводил долгое время в теплой молитве, со слезами, стоя перед образами.

Ночью с пятницы на субботу он, изнеможенный, уснул на диване, без постели, и с ним произошло что-то необыкновенное, загадочное: проснувшись вдруг, послал он за приходским священником, объявил ему, что не довольствуется недавним причащением и просил тотчас же причастить и соборовать себя, потому что он видел себя мертвым, слы-

шал какие-то голоса и теперь почитает себя уже умирающим". Об этом же откровении знали и другие современники; так, московский приятель славянофилов Д. Н. Свербеев в день похорон писателя отмечает: "О голосах-предвестниках смерти, которые будто бы слышал Гоголь, я тоже что-то прослышал"[28].

И наконец, после того как в ночь с понедельника на вторник первой недели Великого поста были сожжены многие рукописи, Гоголь целиком посвятил себя приготовлению к кончине. "Когда А. П. Толстой, – пишет Тарасенков, – для рассеяния начинал с ним говорить о предметах, которые были весьма близки к нему и которые не могли не занимать его прежде... он возражал с благоговейным изумлением: "Что это вы говорите! Можно ли рассуждать об этих вещах, когда я готовлюсь к такой страшной минуте!" Искреннее желание сделать любимому человеку благо – каким оно им представлялось – придавало взгляду окружающих больного близорукость и зачастую заставляло видеть в его просьбах "оставить в покое" извращенную набожность, "религиозную манию" или даже сознательное самоубийство. Глядя на события начала 1852 года сейчас, с более чем векового расстояния, невозможно не согласиться с очевидной правотой великого писателя, снова заглянувшего гораздо дальше своих современников.

Это подтверждается и свидетельствами врачей, в том числе такого самостоятельно мыслившего человека, как Тарасенков: он никаких следов "помешательства", "умственного расстройства" или хотя бы умственной слабости не заметил: "По ответам его видно было, что он в полной памяти, но разговаривать не желает. Замечательны слова, которые он сказал А. С. Хомякову, желавшему его утешить: "Надобно же умирать, а я уже готов, и умру..."

"Страшную минуту" смерти Гоголь встретил в спокойном сознании исполненного долга. Один из присутствовавших при его последнем дне вспоминает: "На все увещания Гоголь отвечал: оставьте меня, мне хорошо"[29].

7

Рассказав в самых общих чертах об обстоятельствах, при которых было произнесено завершающее слово, необходимо теперь привести "показательство" его исключительного значения – в качестве наиболее подходящего, универсального ключа – для раскрытия внутреннего содержания творческого наследия того, кто отдал всю свою жизнь служению Слову как неслиянно-нераздельному соединению духа и материи.

Тема эта образует вокруг Гоголя в некотором роде "мысленное кольцо"; начальным и одновременно конечным звеном его является последнее стихотворение того наиболее ценимого писателем из поэтов допушкинской эпохи, чьи произведения одни только могут сравниться с его собственными в замахе космического охвата бытия, – Г. Р. Державина. Так называемая ода "На тленность" дошла до нас в виде всего двух первых четверостиший, написанных даже не на бумаге, а на аспидной (грифельной) доске; там были начаты

за три дня до кончины и остались в час смерти лежать на столе завещательные строки:

"Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы, –
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы!.."

Что должно было последовать за столь "ужасотрепетным" – говоря словами Державина – зачалом, можно лишь гадать. (Например, существует соблазн попытаться разрешить вызываемое стихотворением чувство страшного недоумения и безнадежности, приняв первые буквы его за излюбленный барочной поэзией и не чуждый самому Державину акростих: в них читается начало фразы "Руина, чти...".) Конец аспидной доски, давший к тому же с тех пор трещину, испещрен набросками строчек, которые никто не сумел разобрать.

Обычно при анализе этой оды обращают внимание на висевшую в кабинете поэта эмблематическую карту "Река времен", схематически представлявшую историю человечества посредством разноцветных потоков, струек и ручейков истории главнейших народов мира. Нам удалось обнаружить другую, довольно неожиданную параллель: оказалось, что зачин известной хроники-романа византийской писательницы XII века Анны Комниной "Алексиада" почти в точности совпадает с приведенными выше стихами, разнясь с ними только в оптимистическом решении поставленного вопроса. Вот это вступление в современном переводе:[30]

"Поток времени в своем неудержимом и вечном течении влечет за собою все сущее.

Он ввергает в пучину забвения

как незначительные события, так и великие, достойные памяти...

Однако историческое повествование служит надежной защитой от потока времени и как бы сдерживает его неудержимое течение;
оно вбирает в себя то, о чем сохранилась память,
и не дает этому погибнуть в глубинах забвения".

Выявленному близкому сходству присуще подлинно поэтическое свойство "чудесности": дело в том, что первый русский перевод книги Анны Комниной вышел лишь спустя несколько десятилетий после смерти Державина. Существовало, правда, два перевода на иностранные языки, которые могли каким-либо образом стать ему известны: французский XVII века и изданный Шиллером в самом конце XVIII столетия немецкий (на втором из этих языков поэт читал свободно, на первом – с трудом, пользуясь помощью родных). Древнегреческим же, на котором писала византийская принцесса, Державин не владел вовсе. В итоге, хотя при двухступенчатом переводе с оригинала точность его воспроизведения невелика, все же остается вероятность того, что необычное совпадение было плодом прихотливой игры судьбы, сведшей в одно прекрасное утро древний текст, карту и державинскую Музу для последнего счастливого сотрудничества, – но не меньше и возможность отнестись к совпадению по-иному...

Оставляя выбор читателю, перейдем к следующему звену цепи, к тому, как предсмертное творение поэта Фелицы отразилось в загадочном трагическом стихотворении, завершившем писательский путь его младшего современника – Константина Батюшкова. Отрывок оды о реке времен, опубликованный через несколько месяцев после кончины Державина, в том же 1816 году был помянут в статье Батюшкова "Вечер у Кантемира"[31]. Исследователи батюшковской поэзии давно обратили внимание также на то, что предпоследнее произведение его впрямую перекликается с этим отрывком, повторяя некоторые фразы и даже число строк:

"Жуковский, время все проглотит,
Тебя, меня и славы дым.

Но то, что в сердце мы храним,
В реке забвенья не потопит!
Нет смерти сердцу, нет ее!
Доколь оно для блага дышит!
А чем исполнено твое,
И сам Плетаев не опишет"[32].

После этого Батюшков создал всего лишь одно стихотворение – семистрочную эпитафию о Мельхиседеке; вскоре вслед за тем он в 34-летнем возрасте сошел с ума, прожил еще ровно столько же, иногда обретая некоторое просветление рассудка, а по смерти на стене его комнаты в Вологде была снова обнаружена та же эпитафия, начертанная, как и державинская, углем:

"Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнию, седой Мельхиседек?
Рабом родится человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет
Зачем он шел долиной чудной слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез".

Литературоведы выдвигали различные варианты толкования имени главного персонажа стихотворения. Ссылаясь на то, что с ветхозаветным Мельхиседеком – царем Салима, который благословил пришедшего в его землю Авраама (Бытие 14, 18–20), он не имеет ничего общего, предлагалось, например, понимать под ним Христа, поскольку в Послании ап. Павла к евреям Спаситель был назван, в соответствии с пророчеством Псалтири (ПС 109, 4) "иереем во век по чину Мельхиседекову". Делались также и ссылки на апокрифическое "Слово" о Мельхиседеке, приписываемое Афанасию Александрийскому[33]. Но ни один из этих текстов также не содержит ничего похожего на то, что говорит Мельхиседек Батюшкова. В последнем академическом издании его стихов и прозы И. М. Семенко, справедливо критикуя все эти спорные предположения, делает, однако, новое –

еще более сомнительное, указывая в качестве источника древнюю книгу Екклесиаст, в которой действительно есть множество высказываний пессимистического характера, но... ни слова нет о Мельхиседеке[34].

Нам кажется гораздо более логичным связать с последним стихотворением ближайшее к нему предпоследнее и оба их увидеть сопряженными с тем потрясающим воздействием, какое оказал на возбужденное начинавшейся болезнью воображение Батюшкова мрачный завещательный глагол Державина, – которого он, по-видимому, и олицетворил в образе ДЕРЖАВНОГО библейского персонажа (неслучайно ведь единственным произведением в стихах, написанным Батюшковым во вторую половину его жизни, оказалось переложение державинского же вольного перевода "Памятника").

Общность тем у этих писателей, глубинную преемственность их поисков решения "вечных вопросов" в творчестве, противостоящем уничтожающему напору реки всеобщего изменения, символизирует знак змеи, взявшей в зубы собственный хвост: в средневековой эмблематике он обозначал Вечность как одушевленный мудростью и любовью круг выходящей поверх времени целокупности бытия. Поэтому вдвойне знаменательно, что одним и тем же словом "аспид" в русском языке того времени называли и эту змею, и материал, из которого была изготовлена державинская доска.

Жажда и способность решать онтологические задачи перешли в следующем поколении к Пушкину, гордившемуся признанием, полученным им у "певца Екатерины" на царскосельском экзамене, – и к Гоголю, который в размышлениях об эпическом размахе как одном из основных требований, предъявляемых к подлинно национальному искусству, часто приводил в пример именно Державина, подчеркивая, что: "Постоянным предметом его мыслей, более всего его занимавшим, было – начертать образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни, готового на битву не с одним каким-нибудь временем, но со всеми веками; изобразить его таким, каким он должен был изникнуть, по его

мнению, из крепких начал нашей русской породы, воспитавшись на непотрясаемом камне нашей Церкви" (статья "В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенности", т. 7, с. 171).

Выяснению связей, соединяющих эту новую триаду, также может послужить распространение символического смысла последних текстов писателей на весь объем их творческого наследия (интересную интерпретацию последних строк Пушкина – совсем, казалось бы, незначительной записки к детской беллетристке Ишимовой, дает, например, А. Битов в статье "Намерение жить", под измененным редакцией названием "Последний текст", опубликованной к юбилею поэта в "Литературной газете" от 4 июня 1981 года). При этом постепенно становится очевидным, что Гоголь как раз стал средоточием, перекрестием, где сошлись два основных направления русской литературы. "В XVIII веке, – пишет об этом современный критик, – не связывали прямо своей личной участи с результатами собственных наблюдений над миром... Для Державина эта связь не существовала (цитируется приведенное выше место из статьи "В чем же наконец существо русской поэзии". – В. Н.). Этот воображаемый образ влиял на жизненные поступки Державина, но связать свою судьбу с участью этого образа Державин не намеревался – по крайней мере сознательно... Пушкин, напротив, первый связал неразрывно трагедию своей человеческой личности с личностью художника, поставив свою судьбу в зависимость от поэтических переживаний.

Гоголь есть сочетание начала державинского с началом пушкинским... Трагедия Гоголя в том, что державинская концепция с пушкинской в нем постепенно слились, и *тогда весь смысл его собственной жизни очутился в зависимости от результата наблюдений...* Гоголь хотел вырваться из одиночества художника и к своему подвигу приобщить всю Россию... Мы, мы,мы – вот непрестанное местоимение, которое на все лады склоняет Гоголь, потому что не может и не хочет жить, если его личный опыт и его личное дело не станут опытом и делом всей России"[35].

8

В предсмертные часы Гоголь, по свидетельству присутствовавших, почти не разговаривал и произнес всего несколько фраз. Были среди них бытовые, малозначительные, были и неразобранные или загадочные; определить, какая оказалась фактически последней, теперь уже нет возможности. Называлась, к примеру, следующая: "Поднимите, заложите, на мельницу, ну же, подайте!"[36].

Но общий суд современников и последующих поколений соотечественников подавляющим большинством голосов сделал выбор пользу других "прощальных" слов. Вот что о них рассказывает Тарасенков: вечером умирающий "повторял несколько раз: "Давай, давай! Ну, что же!" Часу в одиннадцатом закричал громко: "Лестницу! поскорее, давай лестницу!.." Скончался Гоголь на следующий день, в четверг 21 февраля 1852 года: "Уже около восьми часов утра прекратилось дыхание, исчезли все признаки жизни"[37].

Отчего же именно просьба о лестнице согласным приговором была сочтена не просто обобщающей, многозначитель-

ной, но и несомненно соответствующей самой личности писателя, более всего похожей на его "внутреннего человека"?.. В поисках корней этого образа приходится обратиться к преданиям почти трехтысячелетней давности, – к столь далеким векам относится первое появление в древней письменности идеи лестницы как действенного, работающего символа, диалектически соединяющего горнее с дольним (в архитектуре она возникла еще раньше – достаточно указать на архаические ступенчато-пирамидальные постройки). Русские люди гоголевской эпохи не один раз на протяжении своей жизни должны были слышать этот текст в качестве обязательно читающейся на богородичные праздники паремии (ветхозаветного отрывка) из 28 главы книги Бытия.

В нем описывается видение патриарха Иакова: "се лествица утверждена на земли, еяже глава досязаша до небесе: и ангели Божии восхождаху и нисхождаху по ней". Для лучшего понимания всего эпизода приведем его целиком по позднему переводу на русский язык, хотя он, в отличие от славянского варианта, зачастую ради большей связности изложения отступает от точного воспроизведения подлинника.

"Иаков же вышел из Вирсавии, и пошел в Харран, и пришел на одно место, и остался там ночевать, потому что зашло солнце. И взял один из камней того места, и положил себе изголовьем, и лег на том месте. И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака; не бойся. Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему. И будет потомство твое как песок земной; и распространишься к морю, и к востоку, и к северу, и к полудню; и благословятся в тебе и в семени твоем все племена земные. И вот, Я с тобою; и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдешь, и возвращу тебя в сию землю; ибо я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе. Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я и не знал!

И убоялся, и сказал: как страшно сие место! это не иное что, как дом Божий, это врата небесные. И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником; и возлил елей на верх его. И нарек имя месту тому: Вефиль..." (ст. 10–19).

Камень, водруженный древним патриархом, смело может быть назван предком того, о котором говорил сам Гоголь в рассуждении об источнике эпического дарования Державина, – ведь в его время существовала уже почти двухтысячелетняя традиция, опиравшаяся на выработанное в первые века нашей эры учение о прообразовательном, а не буквальном восприятии ветхозаветных событий, считать краеугольным камнем, основой личности как раз чистую и глубокую духовность; символ же лестницы воспринимался в качестве наглядного изображения восхождения души горѣ́ (вверх), постоянной заботы о просветлении сердца и ума человеческого.

Именно так толковал этот образ любимый на Руси подвижник VI века Иоанн Лествичник. Краткий завет, часто писавшийся на вложенном в руку его иконного изображения свитке, гласит: "Восходите, братия, восходите усердно, полагая восхождение в сердце". Существовал и особый иконописный сюжет, представлявший преломление сна Иакова новозаветной мыслью – "Лествица духовного восхождения"; из числа известных московских храмов, посещавшихся Гоголем, такими изображениями обладали Благовещенский собор Кремля (фреска), Смоленский собор Новодевичьего монастыря (икона), Преображенский собор Новспасского монастыря (фреска; ныне экспонируется в филиале Гос. Исторического музея – ц. Троицы в Никитниках – в Никольском приделе). Та же композиция во множестве воспроизводилась в книгах и народных лубках"[38].

О пристальном изучении Гоголем "Лествицы" в последний год жизни дважды упоминает Тарасенков: "Он указал мне на сочинение Иоанна Лествичника, в котором изображены ступени христианского совершенства, и советовал прочесть его". И далее: "Взяв себе в образец и наставление

сочинение Иоанна Лествичника, которое ему так нравилось своими строгими правилами, он старался достигнуть высших ступеней, в нем описанных"[39].

Появление этой книги на свет было непосредственно вызвано посланием Иоанна Раифского, убеждавшего тезоименитого пустынника изложить свой опыт духовной жизни в помощь тем, кто только вступает на тот же многотрудный путь. В послании, обычно прилагающемся в виде предисловия к изданиям "Лествицы", следующим образом определяется связь видения Иакова с подвигом внутреннего устроения души: "Лествица, утвержденная даже до небесных врат, возводит произволяющих, чтобы они безвредно, безбедственно и невозбранно проходили полчища духов злобы, миродержателей тьмы и князей воздушных. Ибо, если Иаков, пастырь бессловесных овец, видел на лествице такое страшное видение, то тем более предводитель словесных агнцев не только видением, но и делом и истиною может показать всем непогрешительный восход"[40]. Откликнувшийся на предложение собрата Иоанн Синаит (Лествичник) так объяснил название своего труда: "Соорудил я лествицу восхождения от земного во святая, во образ тридцати лет Господня совершеннолетия; знаменательно соорудил лествицу из 30 степеней, по которой, достигнув Господня возраста, окажемся праведными и безопасными от падения".

О широком признании, которое получило это учение о духовном совершенствовании на Руси, свидетельствует и то, что знаменитый "Иван Великий", главная колокольня столицы государства, впервые построенная посередине Кремлевского холма еще Иваном Калитой и являющаяся единственной звонницей трех его соборов – Успенского, Архангельского и Благовещенского, – приняла свое громкое название именно от расположенной в ее нижнем ярусе церкви Иоанна Лествичника. В том же ряду преемства стоят и довольно распространенные в народе четки, до сих пор находящиеся в широком употреблении у старообрядцев, также изготовляющиеся в виде лесенки и носящие соответствующее наименование – "лестовки"[41].

Любопытную "перевернутую" параллель пути возрастания добра, воплощенному в образе лествицы, находим в средневековом предании, отраженном народной книгой о Фаусте. Когда колеблющийся чернокнижник начинает допытываться у Мефистофеля о том, так ли страшны муки преисподней, как о них принято думать, – тот отвечает, используя этот обоюдоострый символ: "Адские муки так ужасны, что черти взошли бы на небо по ступенькам из ножей, если бы у них оставалась еще надежда"[42].

Писавшие о последних днях Гоголя отмечали и сходство его предсмертной фразы со словами, произнесенными на пороге гроба прославленным в XIX столетии подвижником предыдущего века Тихоном Задонским. "Незадолго перед кончиной, – повествует его жизнеописание, – святитель Тихон видел во сне высокую и крутую лестницу и услышал повеление восходить по ней. "Я, – рассказывал он своему другу Козме, – сначала боялся слабости своей. Но когда стал восходить, народ, стоявший около лестницы, казалось, подсаживал меня все выше и выше к самым облакам". – "Лестница, – объяснил ему Козма, – путь к Царству Небесному; помогавшие тебе – те, кто пользуются наставлениями твоими и будут поминать тебя". Тихон сказал со слезами: "Я и сам то же думаю: чувствую близость кончины". И, хотя Тихон умер почти за 70 лет до Гоголя, в 1783 году, тот, вероятно, знал о величественной картине, виденной любимым в народе праведником; об интересе его к нему сохранилось даже документальное известие – в "Реестре книгам, отправленным из Москвы в Рим 1841 года Июля 11 дня" среди прочих изданий названа и "Жизнь преосв. Тихона", выпущенная в Москве в 1837 году[43].

Последнее опубликованное при жизни писателя его произведение – статья "Светлое воскресенье" – в самой возвышенной своей части тоже использует образ лестницы как видимого знака возможности достижения "Верховной вечной красоты": "...Но зачем же уцелели кое-где люди, которым кажется, как бы они светлеют в этот день и празднуют свое младенчество, – то младенчество, от которого небесное

лобзание, как бы лобзание вечной весны, изливается в душу, то прекрасное младенчество, которое утратил гордый нынешний человек? Зачем еще не позабыл человек навеки это младенчество, и, как бы виденное в каком-то отдаленном сне, оно еще шевелит нашу душу? Зачем все это, и к чему это? Будто не известно, зачем? Будто не видно, к чему? Затем, чтобы хотя некоторым, еще слышащим весеннее дыхание этого праздника, сделалось вдруг так грустно, так грустно, как грустно ангелу на небе, и, завопив раздирающим сердце воплем, упали бы они к ногам своих братьев, умоляя хотя бы один этот день вырвать из ряду других дней, один бы день только провести не в обычаях девятнадцатого века, но в обычаях вечного века, в один бы день только обнять и обхватить человека, как виноватый друг обнимает великодушного, все ему простившего друга, хотя бы только затем, чтобы завтра же оттолкнуть его от себя и сказать ему, что он нам чужой и незнакомый. Хотя бы только пожелать так, хотя бы только насильно заставить себя это сделать, ухватиться бы за это, как утопающий хватается за доску! Бог весть, может быть, за одно это желание уже готова сброситься с небес нам лестница и протянуться рука, помогающая взлететь по ней" (т. 7, сс. 215–216).

Возникнув тысячи лет назад, тема "лествицы" пронизывает творчество Гоголя и от него передается, протягивается далее в будущее. Причем образ ее не есть просто знак с раз навсегда установленным смыслом; напротив, он получил собственную "биографию", судьбу в мировой культуре со своими ярко выраженными индивидуальными чертами, периодами известности и забвения, юности и созревания плодов. Но стремление раскрыть его роль в произведениях одного писателя оказывается плодотворным не для попыток стороннего наблюдателя логически разложить все известные факты в соответствии с заданным заранее чертежом, а лишь при художественном, со-творческом подходе. Тогда, изгибаясь над рекою времен, лестница соединяет настоящее с прошлым, и многое доселе скрытое от глаз начинает вдруг чу-

десным образом открываться перед удивленным взором поэта.

Недаром поэт начала XX века, Вячеслав Иванов утверждал, что вся культура вообще есть "лествица Иакова, иерархия благоговения", то есть восхождение человеческого сознания от первичных мифологических догадок и прозрений к полноте откровения. "Простота, как верховное и увенчательное достижение, – писал он, – есть преодоление незавершенности окончательным свершением, несовершенства – совершенством. К простоте вожделенной и достолюбезной путь идет через сложность. Не выходом из данной среды или страны добывается она, но восхождением. На каждом месте, – опять повторяю и свидетельствую, – Вефиль и лестница Иакова, – в каждом центре любого горизонта. Это путь свободы истинной и творчески действенной"[44].

О том же говорят строки стихотворения нашего современника Юрия Кузнецова "Тайна Гоголя", которые здесь, однако, будут приведены только наполовину – чтобы появиться полностью в свое время далее, в последующем изложении:

"Ожидая небесного знака
Он вперялся очами во тьму.
Но не вынес великого страха –
И видение было ему.

Словно синяя твердь растворилась
Над убогой его головой,
Шумно лестница с неба спустилась,
Он ловил ее долго рукой..."[45]

9

Если взглянуть на последние слова Гоголя одновременно и как на завершающую фразу его ПРОЩАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ, то это даст возможность связать образ лестницы с образом города в один общий символ пути духовного роста и совершенствования, лежащий в основе всех его поздних произведений. Можно попытаться выстроить и более конкретную, обозримую лестницу из трех оставленных на полуслове неоконченных гоголевских текстов, имеющих отношение к теме города – и поэтому-то совсем неслучайно появилось то многоточие, которое заключает предыдущую главку. Удобнее и показательнее, впрочем, было бы разместить этот привычный знак умолчания, три знаменующие незавершенность точки не в линию, как обычно, а в виде настоящей лесенки, падающей, подобно водяным каплям, вниз .
.
.
– и потом возносящейся вверх словно пар от дыхания или
.
мысль, устремленная в поднебесье . · В таком же поряд-

ке, в каком названы два эти основные направления движения, предстоит идти теперь и самому рассказу: прежде чем подняться при помощи трех избранных отрывков в вышину, ему придется спуститься сначала на три ступени вниз, погружаясь все больше в пропасти земли и глубины нравственного падения.

Первый шаг – это история памятника на могиле писателя, который вместо того, чтобы стать последним верстовым столбом жизненной дороги, недвусмысленным напоминанием о едином итоге всякого рода стремлений, неожиданно сделался действующим лицом такой прихотливой истории, какую мог выдумать только один человек – тот, кто, казалось бы, навеки успокоился под ним. "А есть, действительно, в смерти Гоголя что-то примиряющее, любовное", – писал М. П. Погодин[46]. Вокруг умершего друга снова встретились и примирились разошедшиеся было С. Т. Аксаков и С. П. Шевырев, Ю. Ф. Самарин и сам Погодин. И всем им, собравшимся на сороковины у могилы Гоголя на кладбище Данилова монастыря, показалось многозначительным, что день этот был первым вслед за Пасхой (в 1852 году она праздновалась 27 марта). После заупокойной обедни на погосте обители была отслужена панихида, во время которой хор постоянно путался, мешая праздничные, воскресные песнопения с погребальными, – это тоже было отмечено как событие неслучайное, поскольку и самые случайности, происходящие по поводу Гоголя, при ближайшем рассмотрении обнаруживают в себе скрытый художественный смысл и красоту.

На поминальной трапезе, где рядом с друзьями и певчими были по традиции посажены сорок бедных, прочитали вслух ту последнюю напечатанную при жизни автора статью "Светлое воскресение", что как нельзя более подходила к случаю (слова о лестнице из нее и были приведены выше). Пересекающиеся происшествия этого дня, рассказанные его свидетелями, стали одним из начальных звеньев нескончаемой – и бесконечно дорогой для нас – цепи вещественных доказательств продолжающегося живого присутствия Гого-

ля в мире. "Тут же начали, – замечает Погодин, – говорить о надгробном памятнике, о надписях. Одна получила всеобщее одобрение:.. до такой степени выражалась ею жизнь покойника; из пророка Иеремии (20, 8) "Горьким словом моим посмеюся".

Если взглянуть сейчас на памятник Гоголя, перенесённый с кладбища Данилова монастыря на Новодевичье и состоящий из двух основных частей – круглой колонны с бюстом и лежащей перед нею высокой каменной плиты, – то можно прочесть надписи с "прообразовательными" текстами на трех ее сторонах: обращенной вовне к зрителю торцевой и двух боковых. Справа находится цитата на церковнославянском языке из книги Иова (8, 21): "Истинным же уста исполнит смеха, устне же их исповедания". В современном переводе С. С. Аверинцева эта фраза звучит следующим образом: "Он еще наполнит смехом твой рот и ликованьем – твои уста"[47]. На левой стороне приведены отрывки из книги притч Соломоновых: "Правда возвышает язык" (14, 34; в данном контексте "язык" снова употреблено в значении "народ". – В. Н.) и "Муж разумивый престол чувствия" (12, 23).

Последний стих выбран, как кажется, не слишком удачно: в оригинале это место является темным, и замысел, который имели в виду, помещая его на гоголевский памятник, не совсем ясен. Русский перевод Библии дает значение обратное тому, какое представляется подходящим для писателя: "Человек рассудительный скрывает знание, а сердце глупых высказывает глупость".

Но наиболее известным и чаще всех цитируемым стало именно изречение из пророка Иеремии. Однако, если обратиться к синодальному русскому тексту книги Иеремии, и далее – к еврейскому подлиннику, – то оказывается, что как раз этих – и только этих – слов, которые высечены на надгробии, в них нет. В чем же дело?

Впервые этот вопрос был поднят во время празднования 100-летнего юбилея со дня рождения Гоголя С. С. Вермелем, оспорившим истинность всех вообще надписей на его памят-

нике в заметке, напечатанной газетой "Русские ведомости"[48]. Вермелю возражали П. И. Сакулин[49], Н. Никольский[50] и Ф. Чубис[51]. Спустя некоторое время С. С. Вермель расширил заметку до размеров статьи, включив в нее также ответы на возражения, и отдал ее в журнал, специально посвященный проблемам культуры своего народа, озаглавив "Библейские надписи на могильном памятнике Гоголю"[52]. Ничего принципиально нового в отношении фактов в ней не говорится, сделан лишь более откровенный вывод: по мнению автора, цитаты из Ветхого завета, высеченные на надгробном камне того, кого он называет "великим юмористом", есть оскорбление всего иудаизма в целом.

Решительное отвержение подлинности изречений, тем не менее, представляется в корне ошибочным. Выявим сначала контекст, в котором находятся вызвавшие спор слова. В этом отрывке идет речь о том, как оскорбленный и гонимый пророк, сетуя на то, что его обличения злоупотреблений и нечестия приводят только к издевательствам над ним со стороны непокорного "жестоковыйного" народа, попытался было вовсе замолчать, – но глагол правды будто огнем жег его кости и удержать его оказалось невозможно. Славянский текст гласит: "бых в посмех весь день, вси ругаются мне. Понеже горьким словом моим посмеюся, отвержение и бедность наведу, яко бысть в поношение мне слово Господне, и в посмех весь день". Перевод на русский язык излагает тот же фрагмент несколько иначе. Для лучшего понимания немного расширим цитату (слова, соответствующие надгробной надписи Гоголя, выделены нами курсивом): "Ты влек меня, Господи, и я увлечен; Ты сильнее меня, и превозмог; и я каждый день в посмеянии, всякий издевается надо мною. Ибо, *лишь только начну говорить я,* кричу о насилии, вопию о разорении, потому что слово Господне обратилось в поношение мне и в повседневное посмеяние. И подумал я: "не буду я напоминать о Нем, и не буду более говорить во имя Его"; но было в сердце моем, как бы горящий огонь, заключенный в костях моих, и я истомился, удерживая его, и не мог".

Разрешить проблему окончательно помогает библейская текстология. Она показывает, что – парадоксальным образом – древнейшим полным текстом Ветхого завета в настоящее время является не еврейский "подлинник", а греческий перевод 70-ти толковников, осуществленный в III–II вв. до н. э. в Александрии. С него сделан и наш церковнославянский перевод, представляющий собою наиболее точную из существующих славянских версий. В обоих этих переводах помещенный на гоголевском надгробии стих звучит именно в той редакции, в которой написан.

Современный еврейский (масоретский) текст ветхозаветных книг относится к периоду гораздо более позднему: начало его составления было положено во II веке н. э., после чего он еще исправлялся и редактировался в VI–VIII вв. (основной целью исправлений было изъятие или пропуск тех мест, которые использовались христианами в качестве пророчеств об Иисусе как истинном Мессии). При этом было произведено не только множество искажений в отдельных стихах и выражениях – отвергнутыми оказались даже целые книги. Синодальный перевод Библии на русский язык, осуществленный уже после смерти Гоголя около ста лет назад, в отличие от славянского, ориентировался в основном на позднюю масоретскую редакцию, в которой наряду с другими испорчен и рассматриваемый 8-й стих 20 главы Иеремии, – в чем и состоит причина отсутствия его в новых изданиях Ветхого завета.

Однако, сами церковные библеисты признают, что этот новый перевод, заметно упростивший чтение трудных мест и часто ради удобопонятности отклоняющийся от точной передачи подлинника, не является каноническим. "Русский перевод Священного Писания, – пишут, например, В. Сорокин и К. Логачев, – не предназначался для использования в богословии. Ему отводилась роль быть предметом домашнего чтения"[53].

Избранный друзьями Гоголя отрывок-эпитафия замечательно отразил союз художественной правды с пророческим служением, в котором сам он видел смысл своего творче-

ства. Поэтому общественное мнение единогласно признало за ним право "представительствовать" гоголевскую память; вместе с тем и с чисто фактической стороны он оказывается куда ближе к истине, чем предполагают его запоздалые критики. Но нельзя не заметить и того, что история "исчезновения" слов Иеремии из оригинала снова обнаруживает вполне определенный характер; будто тень, отброшенная невидимым автором в будущее, ее выдает его безошибочно угадываемый профиль.

Подобного же рода происшествие случилось и со стоявшим за надгробной плитою Гоголя камнем и крестом. Как уже было сказано, в 1931 году некрополь Данилова монастыря ликвидировали (не следует мешать его с доныне существующим в Духовском переулке, примерно в километре от монастыря, Даниловским кладбищем; сам монастырь, являющийся памятником архитектуры XVI–XIX вв., расположен по Даниловскому валу, 22, и ныне деятельно восстанавливается). При этом прах нескольких известных деятелей культуры, в том числе и Гоголя, перезахоронили на Новодевичьем кладбище. Туда же были перенесены плита с библейскими надписями и большой камень из-под креста; в Центральном государственном архиве литературы и искусства сохранилась фотография могилы в таком именно виде, который она имела в 1940-е годы[54]. Однако к 100-летию со дня смерти предпринято было переустройство надгробия. "9 сентября 1951 года на могиле было поставлено надгробие, украшенное бюстом писателя работы скульптора Н. В. Томского", – пишет знаток гоголевской Москвы Б. С. Земенков[55]. И здесь постаравшиеся об этом люди, сами того не желая, перекинули лесенку из девятнадцатого столетия в двадцатое, соединив посмертные судьбы Гоголя и преклонявшегося перед ним М. А. Булгакова. Вот что рассказывает со слов жены Булгакова Елены Сергеевны литературовед В. Лакшин[56]: "Известно, что М. Булгаков благоговел перед Гоголем. Судьба связала его с ним и по смерти. Думая о Гоголе, Булгаков воскликнул в одном из своих

писем: "Учитель, укрой меня своей чугунной шинелью!" Так и вышло.

Булгаков умер в марте 1940 года. Тело его сожгли, а урну похоронили в вишневом саду Новодевичьего монастыря... Елене Сергеевне хотелось, чтобы памятник Булгакову был скромен и долговечен, а ничего подходящего не находилось. В поисках плиты или камня Елена Сергеевна захаживала в сарай к гранильщикам и подружилась с ними. Однажды видит среди обломков мрамора, старых памятников мерцает в глубокой яме огромный черный ноздреватый камень. "А это что?" – "Да Голгофа". – "Как Голгофа?" Объяснили, что на могиле Гоголя в Даниловском монастыре стояла Голгофа с крестом, символический камень, напоминающий о месте казни Христа. Камень этот, черноморский гранит, нашел где-то в Крыму один из братьев Аксаковых, и долго везли его на лошадях в Москву, чтобы положить на могилу Гоголя. (Второй такой же Аксаковы привезут великому артисту Щепкину – его и сейчас можно видеть на Пятницком кладбище.)

Прах Гоголя еще в 30-е годы был перенесен на Новодевичье кладбище, а к очередному юбилею скульптор Томский изготовил гоголевский бюст, заменивший последний дар Аксакова. Голгофа же с крестом, вытесненная колонной с беломраморным бюстом, нужна, понятно, не была. Ее сбросили в яму (тут неточность – крест был убран еще при переносе, в 1931 году, о чем свидетельствует названная фотография из фонда ЦГАЛИ. – В. Н.)

Вот этот-то многотонный камень извлекли с трудом с того места, где он лежал, по деревянным помостам переволокли к могиле Булгакова, и глубоко ушел он в землю над гробом[57]. Гоголь уступил свой крестный камень Булгакову.

Ныне могилы Гоголя и М. Булгакова расположены совсем рядом – всего в пяти рядках друг от друга. Прямо напротив гоголевского памятника лежат и перенесенные с того же Даниловского погоста поэт Н. М. Языков, его сестра Екатерина Михайловна, в замужестве Хомякова, сам

А. С. Хомяков, а также перезахороненные из Симонова монастыря Д. В. Веневитинов и семья Аксаковых.

С ними Гоголь тоже связан посмертной историей – и не только благодаря привезенному ими из Крыма камню-Голгофе. Но рассказу об этом приходится предпослать небольшое отдельное вступление из числа тех, какие принято называть "вместо предисловия". Дело в том, что отношение наше к прошлому сродни отношению к русскому языку еще и в том смысле, что при неуважительном с ними обращении они непременно отвечают той же монетой, ставя порою в весьма неудобное положение. Об этом не следует забывать даже в пылу полемики – иначе результаты, к которым приведет подобный подход, могут оказаться прямо противоположными желаемым. Так, критикуя "православного социалиста" эмигранта А. Э. Левитина авторы книги "Диверсия без динамита" А. Белов и А. Шилкин допускают следующую бестактность: "Утверждения Левитина не подкрепляются сколько-нибудь убедительными фактами, серьезными аргументами. В статье "Мир и свобода" в качестве примеров "глумления" над верой, над церковными святынями приводятся факты, которые могут вызвать лишь улыбку: на могиле Гоголя в Москве нет креста..." Между тем, нетрудно заметить, что среди всех человеческих чувств именно улыбка по такому поводу наиболее неуместна и для современного соотечественника Гоголя просто оскорбительна.

Прошлое, по самой этимологии этого слова, есть то, что прошло и, следовательно, внутри него уже невозможно что-либо изменить. Повествуя о совершенных в былые годы подвигах и часто сопутствующих им неудачах, недопустимо славить одни лишь первые и стирать из памяти вторые; напротив, поистине достойным продолжением традиций нашей великой истории является стремление назвать и исправить допущенные ошибки с тем, чтобы избавить потомков от их повторения. Пример такого трезвого, заботливого подхода и представляет собою предлагаемый отрывок из "Писем из Русского музея" Вл. Солоухина: "Разрушая старину, всегда обрываем корни. У дерева каждый корешок, каждый корне-

вой волосок на учете, а уж тем более те корневища, что уходят в глубочайшие водоносные пласты. Как знать, может быть, в момент какой-нибудь великой засухи именно те, казалось бы уже живщие, корневища подадут наверх, где листья, живую спасительную влагу.

Вспомнив о корнях, расскажу вам об одном протоколе, который посчастливилось прочитать и который меня потряс. Взрывали Симонов монастырь. В монастыре было фамильное захоронение Аксаковых и, кроме того, могила поэта Веневитинова. Священная память перед замечательными русскими людьми, и даже перед Аксаковым, конечно, не остановила взрывателей. Однако нашлись энтузиасты, решившие прах Аксакова и Веневитинова перенести на Новодевичье кладбище. Так вот, сохранился протокол. Ну, сначала идут обыкновенные подробности, например:

"7 часов. Приступили к разрытию могил...

12 ч. 40 м. Вскрыт первый гроб. В нем оказались хорошо сохранившиеся кости скелета. Череп наклонен на правую сторону. Руки сложены на груди... На ногах невысокие сапоги, продолговатые, с плоской подошвой и низким каблуком. Все кожаные части сапог хорошо сохранились, но нитки, их соединявшие, сгнили..."

Ну и так далее, и так далее. Протокол как протокол, хотя и это ужасно, конечно. Потрясло же меня другое место из этого протокола. Вот оно:

"При извлечении останков некоторую трудность представляло взятие костей грудной части, так как корень березы, покрывавшей всю семейную могилу Аксаковых, пророс через левую часть груди в области сердца".

Вот я и спрашиваю: можно ли было перерубать такой корень, ронять такую березу и взрывать место вокруг нее?"[58].

10

Слова Вл. Солоухина незаметно подводят к краю первой ступени, и сделать следующий шаг вниз становится уже значительно легче. Теперь речь пойдет о тех широко распространенных в устной и письменной словесности легендах, которые связаны со вскрытием самой могилы Гоголя[59]. При этом следует подчеркнуть, что ценность представляют даже те из них, что не имеют, казалось бы, никакого фактического основания: ведь городские предания часто отражают народно-поэтический взгляд на события, оставившие глубокий след в сознании той или иной общественной среды или слоя. Изучение их как особого феномена культуры только еще начинается; почин, сделанный обществом "Старая Москва" в первые советские годы, в результате которого, к сожалению, удалось опубликовать лишь небольшую книжку Е. З. Баранова "Московские легенды" (М., 1928), был подхвачен в совсем недавнее время[60].

Мифотворчество по поводу гоголевских тем является одним из наиболее живучих и повсеместно бытующих,

причем виною этому не просто разбуженное воображение читателей или постоянно существующее в определенных кругах стремление "снизить" образ автора до отождествления с его собственными, нередко весьма несимпатичными персонажами. Здесь играют роль и субъективные, чисто гоголевские факторы, не последним из которых оказывается чрезвычайная насыщенность его произведений духом того, что М. Бахтин называл "карнавальным" элементом в литературе; всякий контакт с ними необходимо сообщает воспринимающему интеллекту обостренное внимание к таинственной сути самых, казалось бы, обыденных вещей, вкус к остраненному и "прообразовательному" толкованию тех соединяющих их многочисленных совпадений, на какие богата любая пристально рассматриваемая действительность.

Кстати, нас самих тоже недвусмысленно предупреждали те, кто уже долгое время занимается подобного рода вопросами творческого наследия Гоголя, утверждая, что настойчивое желание разгадать загадки его текстов ни для кого не проходит даром. Рано или поздно углубившихся в них начинает чувствовать некий контакт – или иллюзию контакта – с самим автором, и тогда требуется немалая доля спокойствия, прилежания и такта, чтобы суметь не заблудиться умом, различить злое от доброго и не наделать "мистических" ошибок.

Трудно сказать, насколько такие опасения соответствуют истине. Зато вполне в наших силах представить образец того "заигрывания", в какое вступает гоголевский мир со своим исследователем. Однажды, только что окончив ту важную для всей вновь предлагаемой концепции часть работы, которая посвящена символу "ключа", мы отправились в один из московских архивов, где еще накануне были заказаны новые рукописные документы для ее обоснования. Однако, вопреки ожиданиям, нужных материалов в тот день получить так и не удалось: дело в том, объяснил смущенный работник читального зала, что в замке двери комнаты, где они хранятся, каким-то непонятным образом *заклинило ключ,* и войти туда оказалось невозможно.

Подивившись лукавству случая, мы поехали тогда в фундаментальную библиотеку, чтобы проверить следующую единственную ссылку, касающуюся судьбы могилы писателя в первой трети нашего века, которую сумели найти в наиболее полной из посвященных этой эпохе специальных библиографий[61]: в ней говорилось, что "Литературная газета", № 11 от 1929 года напечатала статью "Могилы писателей расхищаются", где речь идет об исчезновении плиты и разрушении решетки надгробия Гоголя в Даниловском монастыре. И вот, взяв в руки "Литературную газету", мы после многочасовых поисков обнаружили, что не только на указанной странице или вообще в 1929 году – первом году ее возобновления в советское время, – но и за все три года до переноса праха на Новодевичье кладбище статьи такой попросту не существует...

Впрочем, газетные заметки – не самое важное из того, что приобретает вдруг способность исчезать из поля зрения при соприкосновении с Гоголем. Пропадают, например, спокойствие и рассудительность у совершенно консервативной прежде публики; так, множество людей того "света", который принято было клясть за отсталость и косность взглядов, не поверило даже официальному сообщению о кончине писателя! Другие, указывая на необъяснимую болезнь его, рассматривали смерть как нечто сверхъестественное или, по крайней мере, необычайное. Вот что вспоминает в "Записке о смерти Гоголя" Д. Н. Свербеев: "Были, однако, люди, которые считали его кончину каким-то чудом. Слухам и рассказам о ней не было конца, общество взволновалось...

Я подошел к гробу поэта; но и тут встретило меня другое неожиданное смущение..."[62]. В чем же именно состояло смущение при столь несомненном зрелище, как лежащий в гробу умерший знакомый человек, опять-таки узнать нельзя – потому что рукопись Свербеева как раз на этом месте обрывается.

Толки, разнесшиеся в самый день погребения, приняли уже поистине гомерический (чтобы не сказать – гоголевский) характер. Они были еще усилены тем обстоятель-

ством, что это оказались чуть ли не первые в городе общественные похороны *писателя*. Н. Ф. Павлов в письме к А. В. Веневитинову от 1 марта 1852 года сообщает: "Всего любопытнее и поразительнее толки в народе во время похорон; анекдотов тьма; все добивались, какого чина. Жандармы предполагали, что какой-нибудь важный граф или князь; никто не мог представить себе, что хоронят писателя; один только извощик уверял, что это умер главный писарь при университете, т. е. не тот, который переписывает, а который знал к кому как писать, и к Государю, и к генералу какому, ко всем"[63].

Зародившаяся после опубликования в "Выбранных местах" "Завещания" легенда о том, что Гоголь был погребен в состоянии летаргического сна также проявила немалую живучесть и перешла вместе с другими в новое столетие. Вызванное всеми ими, не слишком прикрытое любопытство обнаруживает уже публикация о починке к очередному юбилею памятника на могиле, в связи с чем в самом начале века было частично раскрыто и захоронение[64]. В ней сказано следующее: "ГРОБ ГОГОЛЯ. Приведение в порядок заброшенной на Даниловском кладбище в Москве могилы Гоголя ко дню празднования столетия со дня его рождения, 20 марта текущего года, взял на себя город, и в настоящее время работа эта выполнена. Вросшая в землю и покривившаяся надгробная плита была вынута, очищена и отполирована. Были произведены земляные работы и устроен для плиты, весящей 300–400 пудов, сводчатый фундамент, образующий над местом, где находится гроб, нечто вроде склепа. При производстве этих работ была обнаружена на глубине плотная масса кирпича и известки, которою был залит в свое время при похоронах дубовый гроб, сохранившийся в целости до сих пор, о чем свидетельствовали совершенно крепкие углы гроба, обнаружившиеся в тех местах, где известковая масса от времени осыпалась. Над фундаментом была сделана каменная площадка, на которой теперь и водружена надгробная плита. Находившийся в головах громадный булыжный камень с крестом отчи-

щен, а крест вновь вызолочен..." (Далее в числе прочего говорится еще об установке решетки – той самой, что сохранилась доныне. – В. Н.)

Но окончательно разрешить всякого рода недоумения и погасить слухи должен был бы, казалось, перенос праха на Новодевичье кладбище, поскольку в подобных случаях обычно производилась эксгумация – то есть вскрытие гроба и медицинская экспертиза останков. Нужно заметить, что действие это, естественно экстраординарное, но вполне уместное с научной точки зрения, в определенных обстоятельствах не вызывало возражений и со стороны традиционного мировоззрения прежней России – ортодоксального православия. В его рамках вопрос об эксгумации, называвшейся тогда "освидетельствованием", возникал при подготовке к прославлению мощей святых. В первые годы XX века в связи с возбуждением дела о причислении к лику святых Серафима Саровского на эту тему по поручению Синода были даже написаны специальные исследования. Немало отчетов о "свидетельствованиях" содержат и дела Синода за XVIII–XIX вв., когда под предлогом их неудовлетворительных результатов всячески затруднялась новая канонизация. Следовательно, порицания или осуждения заслуживает не сам факт вскрытия могилы, хотя и он является, конечно, происшествием исключительным, – но недостойное отношение к нему в какой бы то ни было форме: неуважительном поведении, бестактном описании или праздном разглагольствовании.

Постоянно имея это в виду, расскажем вкратце историю вскрытия захоронения Гоголя – какой она предстает из сохранившихся документов и воспоминаний очевидцев. Итак, 31 мая 1931 года в незадолго перед тем закрытом Даниловском монастыре были в присутствии особой комиссии разрыты погребения супругов Хомяковых, поэта Николая Языкова, писателя Гоголя и музыканта Николая Рубинштейна с целью переноса останков их с ликвидируемого кладбища на другое, сохранявшееся в качестве всемосковского некрополя-памятника. До нас дошел составленный при этом "Акт

о вскрытии могилы Гоголя Николая Васильевича на кладбище бывшего Даниловского монастыря для перепогребения праха его на Ново-Девичьем кладбище в Москве"[65], однако, в отличие от акта, перепечатанного Вл. Солоухиным, документ этот загадочно немногословен. Приводим его целиком: "31 мая 1931 года мы, нижеподписавшиеся, составили настоящий акт в том, что в нашем присутствии на кладбище бывш. Даниловского монастыря произведена эксгуммация (так в тексте – В. Н.) писателя Николая Васильевича Гоголя для перепогребения на новом кладбище бывш. Ново-Девичьего монастыря в Москве". И это все, что сказано о самом событии и его обстоятельствах: ни данных медицинской экспертизы, ни фиксации положения тела, ни каких-либо других подробностей в акте нет. После приведенных только что строк следует лишь двенадцать подписей: Нестеренко (почерк похож на тот, каким написан весь документ), А. Смирнов, М. Ю. Блауберг, Ник. Ашукин, В. Соловьев, Вл. Лидин, Эм. Герман, И. Сельвинский, С. Борисов, А. Тышлер, три малоразборчивые (предположительно – Л. Негри, В. Сетниц, А. Кигрябатник) и три полностью непонятные.

Минуло пятьдесят лет и, по-видимому, никого из тех, кто оставил свой автограф 31 мая 1931 года, уже не осталось в живых. Все дополнительные сведения, которые удалось собрать, дошли в передаче их близких и знакомых. В первую очередь, обратимся к тому, что рассказывала одна из крупнейших специалисток по московским некрополям Мария Юрьевна Барановская (урожд. Пономарева), – инициалы ее имени и отчества при фамилии, которую она носила в первом браке (Блауберг) стоят третьими в числе подписей под актом. М. Ю. Барановская неоднократно говорила хорошо знавшим ее людям о своих впечатлениях при вскрытии могилы Гоголя. По ее словам, он был найден в гробу с вытянутыми вдоль тела руками (между тем как по обычаю руки покойника складывали на груди); поверх скелета сохранились части сюртука, полосатых брюк со штрипками и стоптанных кожаных башмаков. Участвовавший в комиссии по эксгумации врач-патологоанатом поднял череп с

остатками светло-каштановых прядей (деталь достоверная, потому что в обиходе принято ошибочно считать, будто Гоголь был темноволос; истинный цвет сейчас можно увидеть на перстне с частью волос писателя из коллекции Государственного Исторического музея) и, внимательно изучив, заметил вслух, что череп в соответствии со своим строением должен был принадлежать гениальному человеку. Затем его осторожно приняла на руки сама Мария Юрьевна (кстати, оба они – и врач, и историк – были в перчатках), пригладила волосы, подержала несколько времени и, не утерпев, заплакала. Охранявший порядок милиционер, мало посвященный в подробности происходившего, при виде этого посочувствовал: "Глядите-ка, вот вдова убивается!.. "С тех пор М. Ю. Барановская получила в кругу друзей прозвище "мадам Гоголь".

Все эти детали (за исключением необычного положения рук) как будто бы не должны были стать почвой для возобновления старых или появления новых легенд, и не могли вызвать непонятную лаконичность составленного при этом документа. Картина, однако, значительно меняется в рассказе другого свидетеля – Алексея Петровича Смирнова, известного археолога и директора Гос. Исторического музея, подпись которого прямо предшествует руке Марии Юрьевны. Он вспоминал о том, что положение тела Гоголя в распечатанном гробу было вполне обыкновенным, за исключением одной, но очень неожиданной подробности – у скелета отсутствовала голова. Оттого-то, согласно А. П. Смирнову, и плакала Барановская, участвовавшая до того в нескольких других вскрытиях погребений деятелей русской культуры (в том числе и в эксгумации Аксаковых и Веневитинова в Симоновом монастыре) и поэтому без особой сильной причины слез над этой именно могилой она проливать бы не стала.

Как ни невероятен такой вариант события, он также имеет немало подтверждений. Помимо помянутой, но необнаруженной статьи в "Литературной газете" с рассказом о разграблении захоронения Гоголя в 1929 году, встречают-

ся указания на существование по этому поводу даже специальной переписки между директором Театрального музея А. А. Бахрушиным и директором Литературного музея В. Д. Бонч-Бруевичем. Она была вызвана, будто бы, тем, что к первому из них дважды (с перерывом в год) приходили незнакомые люди с недвусмысленным предложением "продать голову Гоголя" (!). Возмущенный Бахрушин наотрез отказался вступать с ними в какие бы то ни было переговоры, но коллеге своему написал об этих оскорбительных "негоциях" и просил обратить особое внимание на охрану могил писателей. К сожалению, не удалось обнаружить документальных свидетельств названной переписки: в доступных нам московских архивохранилищах (ЦГАЛИ, Литературном музее, Гос. Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, ГИМ и рукописном отделе ГБЛ) следов ее пока не нашлось. Оба известных деятеля науки действительно занимались охраной памятников на подвергавшихся перестройке и частичному упразднению московских кладбищах, и документы об этом дошли до нас, – однако, в них нет упоминаний о могиле Гоголя. Следует отметить также, что директор Театрального музея Алексей Александрович Бахрушин умер в 1929 году, почти за три года до возникновения дела о переносе праха Гоголя, но В. Д. Бонч-Бруевич переписывался и с другими членами семьи, работавшими в смежных областях гуманитарных наук – историком Сергеем Владимировичем, чл.-корр. Академии наук СССР (1882–1950), Юрием Алексеевичем и др. Не исключена, впрочем, возможность и того, что если часть останков писателя на самом деле пропала, то это могло иметь место еще в 1920-е гг., при жизни Алексея Александровича.

Не так давно нам удалось познакомиться с содержанием авторской записи происшествия 31 мая 1931 года, сделанной одним из известных литераторов и скрепленной его автографом (фамилия его названа выше в числе двенадцати лиц, подписавших акт, но к сожалению, мы не вправе в настоящее время ее указать). Записка эта была передана Б. С. Земенкову, составителю изданной в четвертом выпуске "Трудов Му-

зея истории и реконструкции Москвы" книги "Гоголь в Москве" (М., 1954), – но отражения в этой работе не получила. Она представляет собою машинопись примерно в десять страниц, озаглавлена "О перенесении могилы Гоголя" и снабжена на первом листе рукописным посвящением Б. С. Земенкову, а на последнем – подписью автора, сделанными красными чернилами. Первая половина содержит описание вскрытия захоронений Языкова и Хомяковых, во второй же части, непосредственно касающейся истории с Гоголем, говорится следующее.

Гроб Гоголя оказался на гораздо большей глубине, чем обычно. Раскопки, начатые с утра, были закончены уже в сумерки, и в то время, как раскрытие погребений Языкова и Хомяковых было автором сфотографировано, могилу Гоголя снять не удалось из-за надвинувшейся темноты (на следующий же день все уже было убрано). Вначале рабочие-землекопы наткнулись на "склеп", сделанный с большой прочностью из кирпича и известки (что подтверждается статьей 1909 года из "Исторического вестника". – В. Н.). Сквозь него никак не удавалось проникнуть, поэтому пришлось обкопать его весь кругом до основания. Только к вечеру в одной из боковых сторон обнаружили "вход" и, наконец, через него извлекли дубовый гроб. Верхние доски гроба полусгнили, боковые сохранились хорошо, на них были даже остатки позумента с фольгой, металлические углы и ручки. Внутри гроба скелет начинался с шейных позвонков, – череп отсутствовал. Поверх останков был сюртук табачного цвета, под ним фрагменты нижнего белья с костяными пуговицами, башмаки с загнутыми кверху носками (это произошло оттого, что нитки, соединявшие куски кожи, перепрели, а носки, сжавшись, завернулись) и каблуками высотою 4–5 см. Глядя на высокие каблуки, автор записки решил, что Гоголь был небольшого роста.

Еще днем в слое земли над "склепом", был, впрочем, найден чей-то череп, но присутствовавшие специалисты определенно утверждали, что он принадлежит весьма молодому человеку и к Гоголю отношения не имеет. В конце по-

вествователь сообщает, что "позволил себе взять на память часть сюртука", в которую переплел впоследствии собственный экземпляр первого издания "Мертвых душ"...

Судя по свидетельствам старых москвичей, в том числе ветеранов городского отделения Общества охраны памятников, версия об исчезнувшей голове довольно широко бытовала еще в 1930-е годы. Нам представляется также, что с ней может быть связан один из сюжетных ходов знаменитого романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита" (пропажа из гроба головы Берлиоза), так как М. Булгаков, предпочитавший всем другим писателям именно Гоголя, не только занимался в это время сценической интерпретацией "Мертвых душ", но и вообще внимательнейшим образом изучал все, что касалось его великого предшественника.

Молва приписывает некоторым другим из числа поставивших подпись под "Актом" подтверждение и старинной легенды о том, что скелет был найден якобы лежащим на боку или даже перевернутым вниз лицом. Кроме того, продолжая линию вынутого в качестве сувенира куска одежды в прошлое, обнаруживаем следующее свидетельство друга Гоголя гравера Иордана в письме к другому знакомому, художнику Александру Иванову, о таком обстоятельстве похорон в 1852 году: "Он лежал в сюртуке... с лавровым венком на голове, который при закрытии гроба был снят... Каждый жаждал обогатить себя сим памятником"[66]. А современная история гласит, что не удовольствовавшись сюртуком, один из бывших при вскрытии на Даниловом кладбище прибрал отделившееся ребро, которое по приходе его домой обратилось в деревянное... И, хотя все это пересказывается со слов несомненных очевидцев, нельзя не заметить, что чем далее, тем больше рассказы начинают походить скорее на вариации на темы гоголевских художественных произведений (например, "Заколдованного места"), нежели чем на реальные события.

И все же предпринятые поиски оказались не без успеха. Нам удалось познакомиться с непосредственным очевидцем – это поныне здравствующий инженер-изобретатель и

литературовед Сергей Михайлович Соловьев, живущий сейчас в Москве. Вышедшая в 1979 году его книга "Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского" получила широкое признание; занимается он также изучением наследия Пушкина, Гоголя и других писателей XIX столетия.

Сергей Михайлович в 1930-е гг. работал над проблемами, связанными с вакуумом, и был приглашен на вскрытие могил Данилова монастыря в связи с тем, что гроб скончавшегося в Париже Ник. Рубинштейна был, как предполагалось, перед отправкой в Россию герметически запаян и мог представлять интерес для исследований в этой области (предположение это оправдалось: тело музыканта, по словам С. М. Соловьева, было почти не тронуто тлением, но сразу после открытия в результате проникновения воздуха разрушилось, "опало" слоями прямо на глазах).

Судя по воспоминаниям С. М. Соловьева, эксгумация происходила в теплый майский день; когда он с коллегами пришел на кладбище, могила Гоголя была уже разрыта. Под перемещенным в сторону массивным памятником выкопали глубокую узкую яму, огороженную с боков досками. После извлечения из нее земли с известкой обнаружилось, что яма совершенно пуста: не было не только останков писателя, но даже и следов гроба. Тогда стали рыть траншею кругом, стараясь захватить пошире, в надежде на то, что, может быть, памятник постепенно несколько сместился в сторону относительно погребения, – но и далеко вокруг ничего нового найдено не было. Кто-то из зрителей принялся ворошить кучи откинутого наверх при земляных работах грунта и, в конце концов, вытащил оттуда обломок человеческой челюсти. Это вызвало оживление среди подавленных непонятным отсутствием останков писателя очевидцев; фрагмент найденной кости вместе с кусками досок из ямы был связан веревкой и отправлен на экспертизу. Таким весьма необычным "исчезновением" праха и была обусловлена чрезвычайная немногословность протокола об эксгумации.

С. М. Соловьев сообщил также следующую интересную подробность: непосредственно из обложенной досками ямы наверх к надгробию вели две массивных полых трубки из красной меди, извлеченных при вскрытии погребения и оказавшихся, таким образом, главной находкой комиссии. Он лично держал их в руках и внимательно осматривал; трубки были толстостенные, с диаметром внутреннего отверстия около 3–4 сантиметров, посередине делали колено-изгиб. Теми из присутствовавших, кто хорошо разбирался в технике, было высказанно предположение, что предназначались они не просто для дыхания в случае, если уснувший летаргическим сном человек внезапно проснется под землей, но еще и для того, чтобы он смог дать о себе знать наверх, позвать на помощь, – большая толщина их стенок вызвана стремлением избежать поглощения звукового сигнала плотной массой почвы.

Оправдывая старинную пословицу, свидетельства расходятся между собою настолько серьезно, как могут расходиться лишь воспоминания очевидцев, и с уверенностью сказать, которое из них ближе всего к истине, исходя из одних сохранившихся фактов, чрезвычайно затруднительно. Но тут снова приходит на помощь данная человеку замечательная способность художественного провидения в творчестве, умеющем воскрешать картины давно ушедших времен, основываясь на, казалось бы, совсем "недоказательных" наблюдениях и соображениях. Например, на том, что рассматриваемые события полувековой давности обнаруживают символическое сходство "посмертной" судьбы Гоголя с судьбою земных останков того "сына человеческого", мысли о котором занимали писателя все последние годы его жизни: тут и плачущая у открытого гроба Мария, и необъяснимо пропавшее тело, и даже история с разобранной по рукам одеждой, приводящая на память необыкновенное по силе выражения скорби погребальное песнопение Великой Пятницы – "разделиша ризы моя себе и о одежде моей метаща жребий". И вот, связав все это с прощальными словами

Гоголя о лестнице, поэт Юрий Кузнецов во второй половине стихотворения о нем пишет:

”Понабилась несметная сила
Между рук и подъятых волос.
Гоготали кувшинные рыла:
– Инда правдой кичился ты, нос!

– Нет его: показался от страха!
Раскопаем могилу лжеца! –
Сотряслись осквернители праха,
Не увидя в гробу мертвеца.

Был ли Гоголь? Была ли Россия?
Белый Миргород? Сон наяву?
– Позовите великого Вия! –
Словно вихорь размёл трын-траву.

Темный топот все ближе и ближе,
Замер Вий у святого креста.
– Поднимите мне веки: не вижу!
Вот он! – рявкнул...
Могила пуста.

Только лестница ввысь поднималась
В заходящих лучах... А по ней
Где-то сверху еще осыпалась
Пыль земная с незримых ступней”.

11

Однако прежде чем попытаться взойти вслед за героем стихотворения хотя бы немного вверх по этой лестнице, предстоит еще опуститься на одну ступень в обратном направлении. Когда уже начинает казаться, что некуда более погружаться глубже, что достигнуто дно, – вдруг открывается под ним, ниже смерти и могилы, другая, бездоннейшая бездна. Она создана и наполнена усилиями тех "звезд", что были увлечены в сияющие высоты безоглядной свободы самовыражения и не заметили, что источавшийся в этом сверкании свет постепенно из смешанного становился все более темным, приведя их наконец в самый низ мировой онтологии. В качестве "ключа" для проникновения в эти пропасти можно опять воспользоваться стихотворением Юрия Кузнецова; ведь, согласно автокомментарию поэта, строка "Нет его: показался от страха!" – относится к мрачной концепции "несуществования Гоголя", выработанной В. В. Розановым. И едва ли не подобных ему "испытателей крайнего" имеет в виду древний пророческий текст, когда

говорит: "И я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны".

В начале нашего века, в пору весьма широкой раскованности, душевной эйфории, легкого парения многих умов "на ветрах всех культур", некоторых из них настойчиво "заносило" в одном определенном направлении. С удивительной беззаботностью, как будто действительно полученной "от лукавого", они щедро одаривали многое из того, что попадало в их кругозор, крайне серьезными в предыдущие два тысячелетия определениями типа "бесовщина", "сатанизм", "чорт" и т. д. С этими понятиями, обозначавшими в прошлом абсолютное зло, вдруг стало принято заигрывать; при том зачастую материалом выбиралось наследие безответных поневоле умерших. Вряд ли кто-либо пострадал от такого обращения больше, чем Гоголь.

Так, широкую известность приобрела книга Д. С. Мережковского, в первом издании носившая вполне откровенное название "Гоголь и чорт". Пользуясь природным даром выявлять во всем окружающем полярные антиномии и ловко сцепляя тезисы посредством излюбленных "горгиевых фигур" (напр.: во второй период своего творчества Гоголь переметнулся от "бездушной плотскости" – к "бесплотной духовности", а друзья и близкие попытались вернуть его обратно – "из бесплотной духовности в бездушную плотскость"), – автор ее представлял жизнь, творчество и верования писателя как постоянную борьбу с "нечистым", непрестанно воплощавшимся через его художнический дар и тотчас же принимавшимся мучить родителя разнообразными пытками. Приводя слова гоголевского письма Шевыреву от 27 апр. 1847 г.: "Уже с давних пор я только и хлопочу о том, чтобы после моего сочинения насмеялся в волю человек над чортом", Мережковский описывает затем трагическую историю последних дней его жизни (попыток грубого насильственного лечения и проч.) и ничтоже сумняшеся делает вывод о том, что в итоге вышло как раз обратное: не человек над чортом, а чорт над Гоголем насмеялся. "Горьким словом моим посмеюся", – цитирует он прослав-

ленное изречение с гробового камня и так комментирует его на свой лад: "Увы, теперь мы знаем, кто над кем посмеялся"[67].

До окончательного развенчания оставался лишь шаг, или полшага, которые и сделал В. В. Розанов, объявивший во всеуслышание, что чертом-то был сам Гоголь. В этом отношении, как доведение до крайнего предела невнимания и неуважения к писателю, эволюция его точки зрения на Гоголя представляет значительный интерес. Прообразовательным для всей этой "истории нелюбви" кажется то, как, приблизившись однажды вплотную к двум основополагающим образам поэтики Гоголя и даже назвав их рядом, Розанов сумел бесчувственно пройти мимо и не заметил глубокого смысла ни в символе ключа, ни в теме лестницы духовного восхождения. Это произошло в напечатанной им в журнале "Мир искусства" статье "Гоголь", где один за другим следуют два таких рассуждения: "При бесспорной искренности его творений, к которым мы так мало имеем окончательного "ключа", остается думать, что Гоголь принадлежал к тем редким мятущимся и странным натурам, которые и сами от себя не имеют "ключа"... Он даже о своих творениях объяснял, что писание их составляло *ступени его внутренней с собою борьбы* (выделено нами. – В. Н.), "улучшений себя". Он вечно кается – непонятно в чем".

Вопреки сложившемуся мнению о совершенной непосредственности и доходящей часто до непристойности амбивалентной искренности Розанова, взгляд его на Гоголя характеризуется с редким постоянством одной общей направленностью – подспудным отвращением, выросшим постепенно в открытую ненависть. Однако в отличие от первых лет его писательства, пришедшихся на конец XIX века, когда подобные чувства приходилось до поры скрывать, в начале нового столетия затаенная неприязнь выговаривается в печати все более откровенно, покуда не доходит до полного проклятия, которое Розанов даже сумел опубликовать, пользуясь трагической разрухой войны, в самом центре исторического христианства России – Сергиевом Посаде.

Основные этапы этого "заголения и обнажения" выражены в его произведениях чисто по-розановски афористично. Вот та же статья "Гоголь" (1900-е годы): "Гоголь был, конечно, болен нравственными заболеваниями, от чрезмерности душевных глубин своих. Его трясло, как деревню на вулкане... Он – колдун с филантропическим образом мыслей... в нем был легион бесов – как сказано о ком-то (! – В. Н.) в Евангелии".

Книга "Опавшие листья" (короб первый, 1913 г.) полна гораздо более прозрачных мыслей: "...передо мной вырастает из земли главная тайна Гоголя. Он был весь именно... торжественный... "архиерей" мертвечины, произносивший такие и этакие "словечки" своего великого, но *по содержанию пустого и бессмысленного мастерства.* Я не решусь удержаться (в этой краткой фразе – весь стиль культуры того времени. – В. Н.) выговаривать последнее слово: идиот". И далее, все ниже и страшнее: "... его глупая, пошлая голова... Фу, дьявол! Оборотень проклятый!.. Никогда более страшного человека... *подобия* человеческого... не приходило на нашу землю".

Рисуя картину развития русской литературы, Розанов представляет Гоголя уже не просто чертом или идиотом, а самим возглавителем Зла – сатаной: "Пушкин и Лермонтов... Море русское – гладко как стекло... Тихая, покойная, глубокая почь... Дьявол вдруг помешал палочкой дно: и со дна пошли токи мути, болотных пузырьков... Это пришел Гоголь. За Гоголем все. Тоска. Недоумение. Злоба, много злобы".

На склоне дней, насмерть оскорбленный разверзшейся в стране революцией, Розанов в издававшемся им по типу "Дневника писателя" Ф. М. Достоевского журнальчике "Апокалипсис нашего времени" (С.–Пос., 1917–1918) виновником и духовным отцом того, что представлялось ему катастрофой, снова объявляет Гоголя. О нем он пишет в первом же выпуске (15 нояб. 1917 г.): "Прав этот бес Гоголь", бранью на него наполняет и письма того же времени к Э. Ф. Голлербаху:

"Рыло. Дьявол.
Гоголь. Леший" (26 окт. 1913 г.).

И, наконец, в письме к П. Б. Струве (нач. 1919 г.) незадолго до кончины делает поразительное признание: "Я всю жизнь боролся и ненавидел Гоголя: и в 62 года думаю: "ты победил, ужасный хохол". Нет, он увидел русскую душеньку в ее "преисподнем содержании".

Здесь посредством литературной аллюзии совершено окончательное самоопределение в мире нравственных ценностей. Неустанно проклиная Гоголя за все мыслимые и немыслимые грехи, в особенности же за смех, Розанов в то же время в течение десятилетий упорно вел подкоп под *личность* Христа как раз за отсутствие оного, – и вот в итоге соединил обе линии словами, сказанными на смертном одре. Возвращая тему "последнего слова", они представляют собою пародийное переложение прощальной фразы умирающего римского императора Юлиана-Отступника (благодаря успеху трилогии Д. С. Мережковского "Христос и Антихрист", первый том которой посвящен истории Юлиана, фраза эта получила широкую известность среди читающей публики начала века). Предпринявший отчаянную попытку остановить всемирное распространение христианства, последний император-язычник потерпел сокрушительное поражение и, погибая от полученной на поле брани раны, воскликнул: "Ты победил, Галилеянин!.."

На теме смеха стоит остановиться подробнее в связи с тем, что Гоголь, в начале своего творческого пути относившийся к нему с искренней легкостью, с годами все большее внимание уделял размышлениям об обоюдоострой силе этого оружия и в ряде произведений, в основном генетически сопряженных с "Ревизором", выработал учение о двух видах смеха – смехе светлом, очистительном и целительном для души человека, и о пустом светском насмешничестве, обличающем праздную пустоту жизни "бонмотиста" и его окружения. Розанов же и здесь, доводя до предела переворачивание гоголевских положений с ног на голову, сумел не только предельно ясно выразить абсолютно противоположную позицию по отношению к смеху, но и показать, какое направление мысли Гоголя казалось его противникам наибо-

лее неприемлемым. И, когда в упоминавшейся уже статье из журнала "Мир искусства" Розанов пишет: "Только такой ведун мог... смешаться и в слезах и в смехе, удивляя друзей и оставляя недоумение в потомстве", то соображение это, очевидно, неверное в приложении к великому писателю, неожиданно оказывается точным определением для своего собственного автора. Оно передает его ошибку с "последней прямотой": сам Розанов, ослепленный отсутствием любви, смешался в гоголевских слезах и смехе – и смешался весьма трагическим образом.

Осуждение смеха было одним из главных его обвинений, начиная с книги "Легенда о Великом инквизиторе Ф. Достоевского", которая содержит вместе с заглавной работой две статьи о Гоголе. В этой книге Розанов утверждает: "В самом существе смеха есть что-то недостойное". В кого именно метили эти слова он позже сам указал во втором коробе "Опавших листьев": "Мамочка не выносила Гоголя и говорила своим твердым и коротким: "Ненавижу... Я ненавижу Гоголя потому, что он *смеется"*.

Я это внес в оценку Гоголя ("Легенда об инквизиторе"), согласившись с нею, что *смеятся* – вообще недостойная вещь, что смех есть низшая категория человеческой души".

В "Апокалипсисе нашего времени" делается еще более невероятное заключение: "Опомнитесь: несмотря на побои, как они (речь идет об евреях. – В. Н.) часто любят русских и жалеют их пороки, и никогда "по-Гоголевски" не издеваются над ними. Над пороком нельзя смеяться, это – преступно, зверски".

Обращаясь к нелюбезному его сердцу – в основном по причине невнимания к "проблемам пола" – образу Христа, Розанов стремится задеть, поколебать его нравственный авторитет как раз с противных позиций – за "отсутствие" радости и веселия. И тут снова шаг за шагом выясняется, что внутри видимой алогичности и непоследовательности Розанова лежала единая направляющая; он был необыкновенно прилежен в стараниях разложить те высокие идеалы, которые питали духовность и благородную сдержанность

русской культуры в предшествовавшие века. Для дискредитации наиболее ярких ее представителей, воочию являвших как бы "лицо" этой духовности, им и использовались любые, хотя бы по внешности и взаимоисключающие средства. Рядом с обличением Гоголя в "зверском издевательстве" над русским народом посредством смеха, Христос осуждается за то, что он "никогда не смеялся". А потом обвинение сводит воедино гоголевскую проблематику с "христианской": "Я не помню, улыбался ли Христос... Неужели не очевидно, что весь смех Гоголя был преступен в нем, как в христианине?!"[68].

Неувязка логическая Розанова тут не беспокоит, потому что поругание преследует чисто практическую цель. Ниспровержение Гоголя нужно для того, чтобы подняться на его "поверженный кумир" как на ступеньку, дотянуться до "степеней высочайших" и – "трахнуть по иконе"! Поэтому и применен абсурдный по видимости ход: "бичевание" гоголевского смеха обращается в бичевание Христа за якобы "отрицание" смеха и пола как главных радостей жизни, приведшее к водворению на земле "царства бессеменных святых", "людей лунного света", поправших красоту бытия. "Ни Гоголь, ни вообще литература, как *игра... улыбка, грация,* как цветок бытия человеческого, совсем не совместимы с... "Сладчайшим Иисусом", – утверждается в статье из журнала "Русская мысль". А концовка ее гласит: "Очевидно, что Иисус – это... "Тот Свет", поборающий "этот", наш, и уже поборовший... Но это не в том смысле, что чему-то надо улучшаться, а просто, – что всему надо уничтожиться".

Как и вообще вся почти розановская критика, направленные против Гоголя выступления являются в большой степени употреблением жанра исповеди с целью самоутверждения, пропаганды собственной точки зрения; анализа или хотя бы внимательного знакомства с текстами отвергаемых авторов в них нет. В противном случае достаточно было бы, не прибегая даже к "симфониям" или каким-либо иным специальным справочным пособиям, обратиться к известной

Нагорной проповеди, в которой одна из еще более знаменитых "заповедей блаженств", согласно ап. Луке, прямо возвещает: "Блажени плачущие ныне, яко возсмеетеся" (6, 21; ср. также цитирующееся Гоголем в "Размышлении..." окончание "заповедей блаженств" по Матфею 5, 12: "Радуйтеся и веселитеся..." – т. 8, с. 79). Уже одна эта фраза устанавливает не только значение и ценность смеха в мировом процессе, но определяет и соотношение его с плачем, их коренную взаимосвязанность. Оправдывая смех как таковой, она дает ключ к пониманию замечательного феномена гоголевского "плачущего смеха" – видимого смеха сквозь невидимые миру слезы. Подобно "грибному дождю "в природе, льющему при сияющем солнце, это направленный сразу в оба конца мироздания – вниз и вверх – взгляд человека, стоящего на лествице жизни между небом и землей, о чем прекрасно сказал Державин строками лучшей из своих од:

"Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей ты телесных,
Где начал ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной".

Взглянуть на развитие этой темы в ее диалектике помогает творчество одного из самых проницательных психологов среди философов-аскетов первых веков нашей эры – Исаака Сирина, с произведениями которого Гоголь впервые познакомился также в Оптиной пустыни[69]. В его "Словах" большое внимание уделено разработке проблем духовной радости и веселия, причем рассматриваются они в качестве пути постепенного совершенствования человеческой души, возрастания ее в добродетелях. Начало такому движению полагается, когда "сердце доброе с радостию источает слезы в молитве..." Затем, используя сравнение трудящегося на ниве нравственного возрождения, возделывая поле своего сердца, с пахарем-земледельцем, И. Сирин пишет: "Доб-

рая земля увеселяет своего делателя плодоношением даже до ста".

Пределом стремлений, целью внутренней работы является такое состояние, когда "нет ни печали, ни воздыхания! Напротив того, каждый по данной ему благодати веселится внутренно в своей мере". Веселие достигается не одними избранными и не в далеком будущем, – оно возможно и доступно сейчас, когда обращение к миру "Верховной красоты" способно "озарять ум светом веселия и утешения". Помогает же этому "всегдашнее погружение в писания" подвигоположников жизни, которое "исполняет душу непостижимым удивлением и... веселием"[70].

Метафорическое описание восхождения по "степеням", т. е. ступеням, к подлинному веселью "чистого смеха" невольно возвращает нас к символу лестницы: "Если у подвижника не будет рассеяния и возмущения делами телесными и попечением о преходящем, но соблюдет он себя от мира и бдительно охранит себя, то ум его в краткое время воспарит как бы на крыльях, и взыдет... в веселии своем... и по своей удобоподвижности и легкости плавает в ведении, превышающем человеческую мысль". Поэтому-то смех и должен быть правильно исследован диалектически, в ряде образов возрастания его светлой, очищающей силы. Отталкиваясь от "подземного", отрицательного по своему влиянию на душу скоморошества глумотворцев-просмешников, как звали их на Руси, и оставляя внизу розановское хихиканье об "исподнем", пирамида его значений выходит на поверхность, где, меняя знак на положительный, восстанавливает свое достоинство в горьком смехе гонимого пророка, о котором гласит надпись на гоголевском надгробии, и подымается далее все выше и выше к веселью и радости созерцающих град "вечной красоты" подвижников добра и правды на земле. Этапы этого восхождения соотносятся друг с другом подобно степеням другой, подробно разработанной в философии искусства триады "личина-лицо-лик"; а самое короткое руководство к действию содержится в недавно обнаруженной новой рукописи Гоголя

"Правило жития в мире"[71], говорящей, что: "...есть верховное веселие, а потому и мы должны быть также светлы и веселы. Веселы именно тогда, когда все воздвигается противу нас, чтобы нас смутить и опечалить".

...Критика смеха не зря оказалась у Розанова совмещенной и с критикой Гоголя по "вопросам пола": "гениальный обыватель", как удачно нарекли его коллеги-философы, настойчиво снижал образ писателя, стараясь довести его до полного "разоблачения" и окунуть в то, что теперь принято иносказательно называть бахтинским термином "материально-телесный низ". Эти экскурсы являются парафразой на литературном языке широко распространенного в среде "простых обывателей" стремления низвести всякого художника до своего уровня: а когда, как это произошло в случае с Гоголем, тому все же удается, поднявшись ступенью выше, твердо на ней укрепиться, это вызывает усиленное желание, в качестве некоторого рода компенсации, уравновесить несомненную (к сожалению...) гениальность "чужака" в одной области – представлением о чрезвычайной, сразу двумя порядками ниже, порочности, ущербности его в другой.

Собрав бытующие среди "образованщины" сплетни о личной жизни Гоголя, Розанов и здесь пошел гораздо дальше всех их, вместе взятых. Его не удовлетворили уже толки, "объяснявшие" целомудренный обиход писателя психическими отклонениями, производными из девственности или аутоэротизма; он счел себя вправе ("не решился удержаться") высказать вслух куда более жуткое обвинение в... сублимированной некрофилии. "Интересна половая загадка Гоголя, – пишет он во втором коробе "Опавших листьев". – Ни в коем случае она не заключалась в онанизме, как все (! – В. Н.) предполагают... Но в чем? Он, бесспорно, "не знал женщины", т. е. у него не было физиологического аппетита к ней. Что же было? Поразительная яркость кисти везде, где он говорит о покойниках... Я и думаю, что половая тайна Гоголя находилась где-то тут, в "прекрасном упокойном мире"... Поразительно, что ведь ни одного мужского покойника он не описал... Он вывел целый

пансион покойниц – и не старух (ни одной), а все молоденьких и хорошеньких". Вслед за таким пассажем, где всевозрастающее хамство обратно пропорционально проявляемым познаниям, Розанов торопится еще раз повторить свое утверждение об отсутствии у Гоголя подлинной веры: "Кстати, я как-то не умею представить себе, чтобы Гоголь "перекрестился". Путешествовать в Палестину – да, быть ханжою – да. Но перекреститься не мог. И просто смешно бы вышло. "Гоголь крестится" – точно медведь в менуэте..." Все это завершается сокрушительно невежественным рассуждением о якобы отсутствующих у Гоголя описаниях животных, после чего, под всем отрывком, помещаются обстоятельства и место его создания: "Когда болел живот. В саду".

Как видно, безобразная всепозволенность необходимо соседствует с невниманием к источникам, полным игнорированием "неудобных" фактов. Между тем, истина никогда в конечном итоге поругаема не бывает: как будто нарочно на случай будущего невероятного распространения самых грубых, оскорбительных для человека методов "проникновения в душу" типа психоанализа (современники Гоголя, все же, дальше диагноза *"религиозной* мании" не пошли), – одно из воспоминаний о кончине писателя дает авторитетное опровержение такого рода слухов. Оно уже приводилось в качестве примечания – например, в книгах А. И. Кирпичникова[72], а позже М. Зощенко, причем в первой намеренно подчеркивалось: свидетельство это "опровергает известную, чрезвычайно распространенную сплетню". Итак, диагноз пользовавшего Гоголя во время предсмертной болезни доктора А. Т. Тарасенкова в той части, которая касается интимной жизни и которая, не будь уничижающих память великого человека толков, осталась бы достоянием специалистов, определенно отрицает предположения о "доведшей до умственного расстройства девственности" и т. д.: "Сношений с женщинами он давно не имел и сам признавался, что не чувствовал в том потребности и никогда не ощущал от

этого особого удовольствия; онании тоже не был подвержен"[73].

Тем не менее некоторые авторы – в особенности это касается последователей учения З. Фрейда – проходили мимо недвусмысленных показаний, лишающих почвы догадки о каких-либо умственных расстройствах у Гоголя, тем более относящихся к области сексопатологии. Впрочем, упорное старание "переименовать" тяготение писателя к чистоте в различные категории извращений, возводя непристойность в систему, говорит само за себя. Так, в начале 1920-х годов, когда учение это усиленно изучалось в нашей стране, издатель и распространитель его проф. И. Д. Ермаков, обратившись к русской литературе, в первую очередь занялся анализом творчества Гоголя; и вот что он увидел, например, в повести "Нос": "Дешифруя по возможности до конца повесть Гоголя "Нос", мы должны сказать, что в основе ее лежит страх кастрации, соответствующий вытесненному из сознания желанию иметь громадный орган и возможность неограниченных эротических наслаждений"[74]. Дальнейшие поиски в этом роде обличаются собственными названиями: "Шизофреническая психика Гоголя"[75], "Психиатрический анализ Яновского" (1935 г. – "подсудимый" раскололся и выдал свою настоящую фамилию...)[76] или – одна из недавних работ – книга американца С. Карлинского "Сексуальный лабиринт Николая Гоголя"[77].

Если все приведенные доказательства абсурдности такого подхода к истории русской литературы и, в частности, к Гоголю не способны остановить волну диффамации, яростно плещущую у подножия гоголевского памятника, то уж по крайней мере они наглядно показывают, что разрытая могила – не самая глубокая пропасть из тех, которые существуют на земле. Обернув "горгиеву фигуру" Д. С. Мережковского на его собственные и сродные им рассуждения, можно, пожалуй, сказать, что ежели черт действительно над кем-то посмеялся, то никак не над Гоголем, настойчиво напоминавшим собратьям по перу о тяжкой ответственности за каждое печатное слово, – а как раз над теми из авторов,

кто наградил сам себя коварным правом публиковать всякое умозрительное или речевое коленце, показавшееся ловко пущенным. Уступив отцу всех грехов, гордости, "судьи" Гоголя заносились в осуждении его до высот поистине хлестаковских вверх по лестнице, ведущей вниз: путая ориентиры, они то подобно ему проговариваются: "Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж...", – то, заметив оплошность, торопятся тут же во исправление вдесятеро солгать: "Что ж я вру – я и позабыл, что живу в бельэтаже. У меня одна лестница стоит..." – и т. д.

Удивительно, что Гоголь и это сумел предвидеть: в следующих словах "Авторской исповеди" явственно слышится обращение не только к современникам, но и к тем из потомства, о ком говорится: "Но, на чем основываясь, мог судить меня решительно тот, кто не почувствовал вовсе, что он стоит выше меня?.. объявлять решительно помешавшимся, сошедшим с ума, называть лжецом и обманщиком, надевшим личину набожности, приписывать подлые и низкие цели – это такого рода обвинения, каких я бы не в силах был взвести даже на отъявленного мерзавца, который заклеймен клеймом всеобщего презрения. Мне кажется, что прежде, чем произносить такие обвинения, следовало бы хоть сколько-нибудь содрогнуться душою и подумать о том, каково было бы нам самим, если бы такие обвинения обрушились на нас публично, в виду всего света" (т. 8, с. 53).

И поэтому легко понять читателя, который, заглянув в приоткрытые здесь пропасти явного и тайного падения, возопит гоголевскими словами, помня наше обещание показать в конце концов и дорогу наверх: "Лестницу! поскорее, давай лестницу!.."

12

Лестницу эту можно увидеть в трех неоконченных, обрывающихся многоточиями произведениях писателя, служащих словно бы вехами, указывающими на сокровенное движение не дошедшей до нас ПРОЩАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ. В них сливаются воедино две основных темы позднего творчества Гоголя: незавершенные тексты, где мысль автора подымается все выше по ступеням духовного роста к вершинам художественного воплощения заботы о сохранении и упрочении отечества, используют именно символ города для возведения черт конкретной действительности до уровня универсального, космического знака.

Другим свойством лестницы этих отрывков является то, что возрастание степени обобщения происходит в порядке, обратном течению времени и возвращает от предсмертных строк, через последние слова "Мертвых душ", к тому сочинению, с анализа которого начиналось это исследование – к "Ревизору".

Остановимся сначала на трех последних письменных тек-

стах Гоголя. Это коротенькие записки на небольших листках бумаги, найденные вокруг одра умирающего писателя, которые были начертаны необычно крупным, отчетливым почерком. Первая из них – "Аще не будете малы, яко дети, не внидете в Царствие Небесное" – есть почти дословное воспроизведение 3-го стиха 18 гл. Евангелия от Матфея, содержащего ответ Иисуса на вопрос своих учеников о том, кто больше в Царстве Небесном: "Аминь глаголю вам, аще не обратитеся, и будете яко дети, не внидете в Царство Небесное". Сравнение их показывает, что Гоголь, приводя стих по памяти, изменил несколько слов так, что акцент с обращения ("аще не обратитеся") сместился в сторону сокрушения сердца, смирения – "аще не будете малы".

Тот же покаянный мотив звучит и во второй записке, переходящей с церковнославянского языка на русский: "Помилуй меня грешного, прости, Господи! Свяжи вновь сатану таинственною силою неисповедимого креста!" Здесь сама жизнь как будто доиграла сцену, с описания которой молодой 22-летний сочинитель начинал свое творчество: это история о том, как кузнец Вакула из "Ночи перед Рождеством", "лучший живописец" в околотке, умеющий весело разрисовать что угодно – от мисок и забора до образа евангелиста Луки, но более всего прославившийся картиной, "в которой изобразил он святого Петра в день Страшного суда, с ключами в руках, изгоняющего из ада злого духа", – поймав ночью нечистого, "сотворил крест и черт сделался так тих, как ягненок". Увидев, что кузнецова рука вознеслась для второго знамения невыносимого символа, лукавый с отчаянием взмолился: "Не клади на меня страшного креста!" И Вакула соглашается, под условием, что черт перенесет его в Петербург. Теперь умирающий в столице автор просит связать "перевозчика" вновь...

Последняя записка, самая загадочная, оставлена на полуслове: "Как поступить, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок? И страшна История Всех (так в тексте: оба слова с прописной буквы. – В. Н.) событий Евангели..."[78] (т. 12, с. 191). Обор-

ванное предложение публиковалось редко, при этом даже в научных изданиях в нем постоянно допускают ошибки: вместо "страшна история" пишут, например, "страшнее истории" (письма Гоголя в изд. Вл. Шенрока) или вообще продолжают, к тому же по всей видимости неверно, недописанное слово, превращая его в "евангельских" (каталог рукописей Гоголя, хранящихся в ГБЛ), и т. д. Верхняя часть листа, содержащего этот текст, залита чернилами, а внизу сделан рисунок; однако, предположения и догадки о том, что же именно изображено на нем, разнятся одно от другого весьма радикально. Так, публикатор московского архива Гоголя Г. Георгиевский считает, что нарисован "поднятый верх коляски с ездоком в ней"[79]. А С. С. Глинский увидел здесь "профильный набросок, видимо, полицейской фигуры (с портупеей), выглядывающей из-под навеса"[80]. Наконец, И. П. Золотусский, в книге которого рисунок впервые воспроизведен большим тиражом, сделавшим его доступным широким кругам читателей, толкует изображенное следующим образом: "Книга захлопывает человека с лицом, напоминающим лицо Гоголя. Те же длинные волосы и тот же профиль с длинным носом, хотя все набросано нечетко, несколькими скрещивающимися линиями. Что хотел сказать он этими словами и этим рисунком? Жизнь кончена, и это его судьба – быть захлопнутым обложкой недописанной книги, книги, которую теперь уже никто не прочтет, книги, забравшей его жизнь и отпустившей его душу на свободу?"[81]. В довершение загадок, связанных с этой запиской, оказывается, что автограф ее сохранился не в одном, а в двух (!) экземплярах. Естественно предположить, что один из них должен быть копией, но пока так и не удалось убедительно доказать – который: тот, что находится ныне в рукописном отделе Библиотеки им. Ленина в Москве – или другой, принадлежавший ранее Хрептовичу-Бутеневу, а сейчас входящий в собрание архива Института русской литературы (Пушкинский дом) в Ленинграде[82]. Поэтому, по традиции, при публикации предсмертных записок она воспроизводится дважды[83].

Заглянуть хотя бы краем глаза в нарисованную Гоголем на последней записке книгу, представить, в чем состоял таинственный урок, который писатель в самом сердце своем хотел запечатлеть "признательно, благодарно и вечно", помогают слова "Авторской исповеди": "Я никакой новой науки не брался проповедать. Как ученик, кое в чем успевший больше другого, я хотел только открыть другим, как полегче выучивать уроки, которые даются нам наилучшим Учителем. Я думал, что, по прочтении книги, мне будет сказано: "Благодарю тебя, собрат", а не: "Благодарю тебя, учитель" (т. 8, с. 52).

Тема урока вновь близко подводит к теме внутреннего устроения личности, совершенствования ее духовного мира: "Все более или менее согласились называть нынешнее время переходным. Все, более чем когда-либо прежде, ныне чувствуют, что мир в дороге, а не у пристани, даже и не на ночлеге, не на временной станции, или отдыхе. Все чего-то ищет, ищет уже не вне, а внутри себя. Вопросы нравственные взяли перевес... Везде обнаруживается более или менее мысль о внутреннем строении: все ждут какого-то более стройнейшего порядка. Мысль о строении, как себя, так и других, делается общею" (т. 8, с. 41).

Это перекидывает мостик на следующую ступень – к тому типическому образу русского города, который объединяет идею внутреннего строения человеческой души с обобщенным портретом всей России как великого Града, начатым Гоголем в продолжении "Мертвых душ". Такое соединение необходимо привело к усилению патриотических мотивов, в особенности заметному по той заботе о благоустройстве русского города и русского человека, какой дышат сохранившиеся страницы окончания второго тома поэмы. Насколько насущным казалось писателю указать соотечественникам на неотложность этой общей заботы, наглядно показывает трагизм, с которым призыв обрывается на середине речи многоточием, невольно напоминающим камешки, стремительно сыплющиеся из-под ног как будто

бы застывшей над самым краем бездны знаменитой гоголевской тройки.

В конце последней дошедшей до нас главы речь идет о том, как генерал-губернатор – персонаж, пользующийся явным сочувствием автора – в смущении от открывшихся в его губернии беспорядков собирается отправиться в главенствующий город государства – Петербург. Перед отъездом его посещает предприниматель-доброхот Муразов, предлагающий способ, с помощью которого можно попытаться исправить далеко зашедшее неустройство: "Ваше сиятельство... соберите их всех... и представьте им ваше собственное положение... и спросите у них совета: что бы из них каждый сделал на вашем положении?"

Генерал-губернатор сомневается в положительном исходе такого предприятия: "Да вы думаете, им будут доступны движения благороднейшие, чем каверзничать и наживаться? Поверьте, они надо мной посмеются". Возникновение здесь темы "низкого смеха" рядом с развитым уже прежде в "Развязке 'Ревизора' " сопоставлением реальных распущенных чиновников с буйством человеческих страстей, снова подчеркивает высокую степень символизации, свойственную всей образной системе позднего творчества Гоголя.

Муразов между тем возражает: "Не думаю-с, ваше сиятельство. У человека, даже и у того, кто похуже других, все-таки чувство справедливо. Разве уж жид какой-нибудь, а не русский..." (с некоторых пор публикаторами перед словом "человека" вставляется отсутствующее в рукописи слово "русского", что превращает онтологическое противопоставление света и тьмы – через понятия "крещеного" и "нехристя" – в юдофобскую грубость. – В. Н.)

Князь напоследок соглашается, и накануне отбытия в столицу собирает "всех чиновников до едина", производя сбор действующих лиц, подобный тому, какой происходит в заключительной сцене "Ревизора": "В большом зале генерал-губернаторского дома собралось все чиновное сословие города, начиная от губернатора до титулярного советника: правители канцелярий и дел, советники, асессо-

ры, Кислоедов, Красноносов, Самосвистов, не бравшие, бравшие, кривившие душой, полукривившие и вовсе не кривившие".

Перед этим собором всех городских деятелей, прообразующим целокупность души всякого человека, начальствующий над ними генерал-губернатор объявляет, что он выяснил причины и сокровенные цели запутавшегося в своих непорядках города и теперь готовит неизбежное наказание, да такое, когда судить будут не "формальным следованием по бумагам", – а "военным быстрым судом". Впечатление, произведенное этим неожиданным раскрытием правды, приближается по степени потрясения и вызываемого им ужаса к эффекту "Немой сцены", когда возвещается требование всем предстать пред истинным Ревизором: "Всё стояло, потупив глаза в землю. Многие были бледны... Содрогание невольно пробежало по всем лицам".

Но тут, отступая на шаг назад по сравнению с необратимым возмездием, провозглашенным в конце пьесы, князь обращается к чиновникам с призывом к опамятованию, к тому, чтобы во имя "добра своей земли" откинуть раздор и начать дружно трудиться над возрождением отечества – покуда не сделалось слишком поздно. Последние слова его – а вместе с тем и последние слова известных нам "Мертвых душ" – предупреждая о надвигающейся катастрофе, оставляют все же и надежду на спасение: "Как русский, как связанный с вами единокровным родством, одной и тою же кровью, я теперь обращаюсь к вам. Я обращаюсь к тем из вас, кто имеет понятье какое-нибудь о том, что такое благородство мыслей. Я приглашаю вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку. Я приглашаю рассмотреть ближе свой долг и обязанность земной своей должности, потому что это уже нам всем темно представляется, и мы едва . . . . (т. 6, сс. 150–153).

"Нам всем темно... мы едва...", – определения страшные и чрезвычайно обязывающие, в которых слышится уже дух пророка Иемерии. Тревога о разрушающемся внутреннем граде людей, грозящем принести немалые бедствия всей

России, обратила взор Гоголя на главную причину неустройства – пошатнувшуюся совесть, руководящую личностью так же, как городничий начальствует над всем в реальном городе. И поэтому, наверное, написав полный подготовительный текст "Предуведомления для тех, которые хотели бы сыграть, как следует, 'Ревизора' ", автор перебеливая набросанное начисто, остановился на характеристике "городничего" и принялся гораздо глубже, чем это было сделано в черновике, очерчивать его образ, возвышающийся постепенно до драматического символа потерявшегося в своих душевных страстях, а вместе с тем и в окружающем мире, русского человека. Этот нелицеприятный, но справедливый анализ душевных бед, снова оставленный на полуслове, и представляется третьей ступенью того движения вверх, пути нравственного самоочищения, начало которого просматривается в идее ПРОЩАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ. И опять Гоголь, обличая, не забывает указать – пусть даже на предельно сузившуюся – возможность выздоровления. "Русский человек, – раскрывает он внутреннее ядро личности "городничего", – который не то, чтобы был изверг, но в котором извратилось понятие правды, который стал весь ложь, уже даже и сам того не замечая. Поэтому он и резонерствует, степенен и даже важен и даже не без одушевления скажет иное слово. Может-быть, он даже один из тех людей, который, если бы увидел, что все вокруг его стали честны, что честность – требов..." (т. 11, сс. 184–185).

Слова эти горьки, порою кажется – горьки до чрезмерности, но такая чрезмерность несомненно вызвана чрезмерною же любовью писателя к "сородичам"; и уж по крайней мере тут не возникает сомнений в трезвости отношения Гоголя к современному ему обществу. Напротив, оценивая себя с помощью "настоящего Ревизора", невольно приходишь к выводу о том, что гоголевская иеремиада не устарела со временем и до сих пор сохраняет свою мощную силу и значение. Причем, безотрадней всего звучит предположение о том, что городничий не раньше исправится, чем увидит, что все другие вокруг него сделались честны. Свидетельство

о столь глубоком душевном ущербе должно было послужить родом встряски, холодного душа на головы терявших коренные духовные устои людей. После подобного потрясения, сокрушения сердца и начинается подлинная, долгая борьба за светлое воскресение отечества и соотечественников, за то, чтобы каждый на предназначенном ему месте вспомнил "долг и обязанность земной своей должности".

Подъем национальной жизни не есть, однако, дурная бесконечность беспрестанного утомительного стремления к недостижимому; наоборот, он представляет собою бесконечность актуальную, положительное единство во множестве, направленном к конкретной цели и ясному идеалу, символически явленному в образе града "Верховной вечной красоты". Используя понятийную систему своего времени, об этом писал еще Иоанн Лествичник, который, как сказано в предисловии к его книге, не бесконечную, но "во образ тридцати лет Христова совершеннолетия гадательно изобразил лествицу, состоящую из равночисленных тридцати степеней духовного совершенства". Ясно выраженным убеждением в существовании у этой лествицы предела заканчивалось и видение Иакова: "И убоялся и сказал: как страшно сие место! это не что иное, как... врата небесные". Ключевое понятие врат, дверей, наглядно воплощающих возможность достижения вечной красоты и вхождения в нее, дает объяснение также тем словам, на которых остановилось неоконченное "Духовное завещание" Гоголя в последней редакции. Умирающий писатель, следуя любимому им Державину, переходит в торжественном случае обратно с русского на "высокий словенский" язык: "Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери кроме указанной Иисусом Христом, и всяк прелазай иначе есть тать и разбойник"[84].

Завершающее предложение "Духовной" — парафраз начала 10 главы Евангелия от Иоанна, где рассказывается о том, как Иисус обратился к окружившим его ученикам и фарисеям с притчей: "Аминь, аминь глаголю вам, не входяй дверьми во двор овчий, по прелазя инуде, той тать есть и

разбойник, а входяй дверьми пастырь есть овцам". Слушатели не понимают смысл притчи, и тогда Иисус толкует ее метафорическое значение так: "Аминь, аминь глаголю вам, яко Аз есмь дверь овцам. Вси, елико их прииде прежде мене, татие суть и разбойницы; но не послушаша их овцы. Аз есмь дверь: Мною аще кто внидет, спасется: и внидет и изыдет, и пажить обрящет".

Завещание писателя утверждает обетование воскресения, восстания душ из мертвых живыми. Гоголь ушел, дверь осталась распахнутой, но весьма сдержанный в оценках старший современник его С. Т. Аксаков записывает сразу после смерти: "Я признаю Гоголя святым, не определяя значения этого слова. Это истинный мученик высокой мысли, мученик нашего времени и в то же время мученик христианства"[85]. Более всего доказывает, показывает правоту его слов судьба двух формообразующих для русской литературы произведений – "Ревизора" и "Мертвых душ". Выработав при создании первого из них "ключ" – лестницу внутреннего совершенствования, и найдя верный символ, средоточие стремлений к этому совершенствованию – Град вечной красоты, Гоголь приступил во втором к началу пути, пустившись сам вперед по дороге, ступенями подымающейся к этому верховному идеалу. Потерпев поражение в попытке воочию изобразить в триединстве частей поэмы историю возрождения России, поражение по всей видимости уничтожающее, завершившееся настоящим самосожжением, огненным жертвоприношением почти уже готового второго тома, Гоголь посредством тягтейшего падения, унижения и гибели добился абсолютной победы, завоевав мир своею любовью и поразив с ее помощью даже самую смерть. Распятие обернулось воскресением, которое остается последующим поколениям соотечественников, "читателей в потомстве", по слову Е. Боратынского, заветом продолжить движение восхождения по открытому пути. Как сказано в последнем из "Четырех писем к разным лицам по поводу 'Мертвых душ'.": "Затем сожжен второй том "Мертвых душ", что так было нужно. *Не оживет, аще не умрет...*

Нужно прежде умереть, для того, чтобы воскреснуть... Все было сожжено, и притом в ту минуту, когда, видя перед собою смерть, мне очень хотелось оставить после себя хоть что-нибудь, обо мне лучше напоминающее. Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержание вдруг воскреснуло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра..."

1982 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. напр.: Чудаков Г. И. Отношение творчества Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908, с. 118–120.

2. Цит. по пятнадцатому изданию "Сочинений Н. В. Гоголя" (приложение к журналу "Нива" за 1900 г.) Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

Здесь приходится с сожалением отметить, что ни одно из существующих "Полных" собраний произведений Гоголя таковым на самом деле не является: даже академическое 14-томное "Полное собрание" (М., 1937–1952) не содержит многих текстов и не воспроизводит даже предсмертных записок писателя. Кроме того, тираж его колеблется между 6 и 15 тысячами, причем выход очередных томов прерывался в военные годы, – поэтому в настоящее время это издание представляет гораздо большую библиографическую редкость, чем приложение к "Ниве", выпущенное издателем А. Ф. Марксом к тому же значительно более массовым тиражом. Вероятно, в связи с приближающимся 175-летием со дня рождения Гоголя пора подумать о восполнении этого пробела.

3. Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. 2.СПб., 1896, с. 961.

4. Записки и письма М. С. Щепкина. М., 1864, сс. 189–191.

5. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966, с. 111.

6. Сочинения Державина, изданные Я. Гротом. Изд. 2-е, т. 6. СПб., 1876, сс. 526–527.

7. Краткая литературная энциклопедия, т. 6. М., 1971, сс. 826–827.

8. Вяч. Иванов. "Ревизор" Гоголя и комедия Аристофана. – Театральный Октябрь. Сборник 1. Л.–М., 1926, с. 91.

9. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 235.

10. Подчеркнуто нами; авторский курсив в цитатах не оговаривается. – В. Н.

11. См.: Неизвестная страница Гоголя. – Литературный Ленинград, 1934, № 15.

12. Историа о Варлааме и Иоасафе. Москва, в Верхней типографии, 1681, лл. 164 и 164 об.

13. Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению. М., 1975, сс. 82–85.

14. Фомин А. Г. Новое о Гоголе. – Исторический вестник. 1910, апрель (т. CXX) с. 208.

15. Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. М., "Мысль", 1979, с. 333.

16. Кн. Евг. Трубецкой. Религиозно-общественный идеал западного христианства в V-м веке. Часть 1. Миросозерцание блаженного Августина. М., 1892. Глава 5: "Учение о Граде Божием", сс. 214–270.

17. Золотусский И. П. Гоголь (серия "Жизнь замечательных людей"). М., 1979, с. 458. С недавних пор вместо "прообразования" стало отчего-то принято печатать нелепое "преобразование", что не только бессмысленно, но и не имеет основания в соответствии с рукописью, сохранившейся доныне в ОР ГБЛ.

18. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений, т. 8. М., 1952, с. 787 (автор примечания Л. М. Лотман).

19. "Литературное наследство", т. 58. М., 1952, с. 765.

20. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, сс. 36–37.

21. Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960 (серия "Литературные памятники"), сс. 200–205.

22. См.: Бурмистров А. С. К биографии М. А. Булгакова. – "Контекст 1978". М., 1978, сс. 249–268.

23. Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. Мюнхен, 1972, с. 236.

24. Вторая часть повести "Перед восходом солнца", содержащая размышления о Гоголе (раздел 5 главы "Горе уму") была опубликована под измененным названием "Повесть о разуме" в № 3 журнала

"Звезда" за 1972 г. (сс. 170–174), а затем под тем же заглавием выпущена отдельной брошюрой (М., "Сов. Россия", 1976 г.).

25. Краткая литературная энциклопедия, т. 8. М., 1975, с. 139.

26. Тарасенков А. Т. Последние дни жизни Гоголя. Изд. 2-е. М., 1902, сс. 17–20.

27. Бунин И. А. Освобождение Толстого. Собрание сочинений, т. 9. М., 1967, с. 21.

28. ЦГАЛИ, фонд 472, оп. 1, ед. хр. 20, л. 1.

29. Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. II. СПб, 1897, с. 546.

30. Комнина Анна. Алексиада (пер. Я. Н. Любарского). М., 1965, с. 53. Для удобства сравнения мы даем разбивку на периоды, соответствующие строкам державинского стихотворения.

31. Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе (серия "Литературные памятники"). М., 1977, сс. 35–36.

32. См. комментарий Н. В. Фридмана в кн.: Батюшков, К. Н. Полное собрание стихотворений (большая серия "Библиотеки поэта"). М.–Л., 1964, с. 320.

33. См.: Батюшков К. Н. Полное собрание... сс. 320–323 (комм.).

34. Батюшков К. Н. Опыты в стихах... сс. 576–577 (комм.).

35. Ходасевич В. Ф. Памяти Гоголя (статья написана в 1934 г. к 125-летию со дня рождения писателя). – В кн. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954, сс. 83–91.

36. Погодин М. П. Кончина Гоголя. Гоголевский сборник. СПб., 1902, с. 129 (перепечатано из "Москвитянина", 1852, № 1).

37. Тарасенков А. Т. Последние дни жизни Гоголя. Изд. 2-е. М., 1902, сс. 27–30.

38. Два варианта ее можно увидеть в недавно изданной книге Н. Н. Розова "Книга в России в XV веке". Л., "Наука", 1981, рис. 6 и 7; описание см. на сс. 80–82.

39. Тарасенков А. Т. Указ. соч., сс. 13 и 31.

40. Преп. отца нашего Иоанна игумена Синайской горы Лествица (в русском переводе). С.–Посад, 1909, с. XI.

41. Многообразные варианты толкования их значения и числа "степеней" см., напр. в "Старообрядческом календаре на 1981 г." (Рогожском). Ср. забавное безумно-"научное" объяснение в кн. Д. Святского, "Лестница Иакова или сон наяву. Библейско-астрономический этюд". СПб., 1911.

42. Легенда о докторе Фаусте (серия "Литературные памятники"). М., 1978, с. 187; см. также сс. 345 и 382.

43. ЦГАЛИ, фонд 2591, оп. 1, ед. хр. 385, л. 2. Полное название

этой книги такое: "Описание жизни и подвигов преосвященного Тихона епископа Воронежского и Елецкого, сочиненное для любителей и почитателей памяти сего Преосвященного". Выписки, сделанные Гоголем из творений Тихона Задонского, доставленных ему А. О. Смирновой, приводятся в кн. Н. И. Петрова "Новые материалы для изучения религиозно-нравственных воззрений Гоголя". Киев, 1902, с. 46.

44. Вячеслав Иванов и М. О. Гершензон. Переписка из двух углов. Пб., 1922, с. 57 (см. также с. 22).

45. Юрий Кузнецов. Отпущу свою душу на волю. М., 1981, с. 29.

46. Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. II, сс. 549–552.

47. Поэзия и проза Древнего Востока (серия "Библиотека всемирной литературы"). М., 1973, с. 575.

48. Русские ведомости, 1909, № 74.

49. Там же, № 75.

50. Там же, № 76.

51. "Слово", 1909, № 758.

52. ЦГАЛИ, фонд 119, оп. 1, ед. хр. 48, лл. 10–13.

53. Актуальные проблемы русского перевода Священного Писания. Богословские труды, № 14, М., 1975, с. 155.

54. ЦГАЛИ, фонд 2413, оп. 1, ед. хр. 1364, л. 44.

55. Земенков Б. С. Гоголь в Москве. М., 1954, с. 120.

56. Лакшин В. Эскизы к трем портретам. "Дружба народов", 1978, № 9, с. 219.

57. Вновь неточно: только что выше упомянуто, что вместо гроба была, увы, лишь "урна".

58. Солоухин Вл. Славянская тетрадь. М., 1972, с. 130.

59. См., напр., опубликованную журналом "Новый мир" поэму А. Вознесенского "Похороны Гоголя Николая Васильевича" (так в тексте! – В. Н.) 1974, № 1, – и справедливую критику ее в книге И. П. Золотусского "Час выбора" (М., "Современник", 1976, сс. 245–256).

60. Муравьев В. Б. Московские литературные предания и были. М., 1981.

61. Гоголь Н. В. Материалы и исследования. Под ред. В. В. Гиппиуса, т. 1. М.–Л., 1936, с. 459.

62. ЦГАЛИ, фонд 472, оп. 1, ед. хр. 20.

63. Барсуков Н. П. Указ. соч., с. 538.

64. "Исторический вестник", февраль 1909 г., с. 847.

65. ЦГАЛИ, фонд 139, оп. 1, ед. хр. 61.

66. "Русская старина", 1902, кн. 3, с. 594.

67. Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений, изд. Т-ва И. Д. Сытина, т. 15. М., 1914, с. 308.

68. Проблемы нового религиозного сознания. – "Русская мысль", 1908, кн. 1, сс. 31–42.

69. Матвееев П. А. Гоголь в Оптиной пустыни. – Русская старина, 1903, февраль, с. 304.

70. Творения аввы Исаака Сирина. Изд. 3-е, исправленное. – С.–Пос. 1911, сс. 303, 308, 311, 342, 357.

71. Архив ЛОИИ, № 271/212 г. Опубликована в извлечениях Б. Бессоновым – "Новые автографы русских писателей", "Русская литература", 1965, № 3, с. 198.

72. Кирпичников А. И. Сомнения и противоречия в биографии Гоголя (комментарий к биографической канве) "Известия ОРЯС", т. VII, кн. 1. СПб., 1902, с. 229.

73. Тарасенков, А. Т. Последние дни жизни Гоголя. Изд. 2-е. М., 1902, с. 20.

74. Ермаков, И. Д. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя ("Психологическая и психоаналитическая библиотека. Серия по художественному творчеству. Вып. XVI") М.–П. (1922), с. 210. В той же серии был запланирован выход книги И. Д. Ермакова "Анализ "Мертвых душ" Гоголя (вып. XXXVIII).

75. Сегалин Г. В. Шизофреническая психика Гоголя. – Клинический архив гениальности и одаренности, т. 2, вып. 4. Свердловск, 1926 г.

76. Глинский С. С. Психиатрический анализ Яновского. М., 1935.

77. Karlinsky, Simon. The sexual labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge/Mass; London, England, 1976.

78. В оригинале последняя буква "йот".

79. Георгиевский Г., Ромодановская А. Рукописи Н. В. Гоголя в ГБЛ. Каталог. М., 1940, с. 46.

80. ЦГАЛИ, фонд 439, оп. 1, ед. хр. 663.

81. Золотусский И. П. Гоголь. М., 1979, с. 502.

82. Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома, т. 1. Гоголь Н. В. М.–Л., 1951, с. 9.

83. Письма Н. В. Гоголя, изданные В. И. Шенроком, т. 4. СПб, 1901, с. 427.

84. Там же, с. 424.

85. Аксаков, С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960, с. 222 (письмо К. С. и И. С. Аксаковым от 23 февраля 1852 г.).

СОДЕРЖАНИЕ